

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/104798>

Please be advised that this information was generated on 2018-07-08 and may be subject to change.

ANNA

Anna Tilroe

TILR

De blauwe gitaar

O E D E

Over beeldende kunst

BLAU

W E G I

Querido

T A A R

TBI

122

2

165

UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK NIJMEGEN



230000 1236 9305

De blauwe gitaar

MFN 494

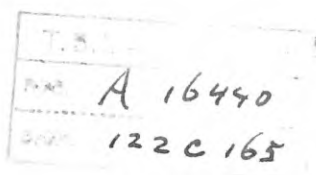


Anna Tilroe

De blauwe gitaar



Amsterdam Em. Querido's Uitgeverij B.V. 1990



Copyright © 1990 by Anna Tilroe. Niets uit deze uitgave mag worden veeelvoudigd en/of openbaar gemaakt, door middel van druk, fotocopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van Em. Querido's Uitgeverij B.V., Singel 262, 1016 AC Amsterdam. No part of this book may be reproduced in any form, by print, photo-print, microfilm or any other means, without written permission from Em. Querido's Uitgeverij B.V., Singel 262, 1016 AC Amsterdam.

ISBN 90 214 8367 X / CIP / NUGI 320/921

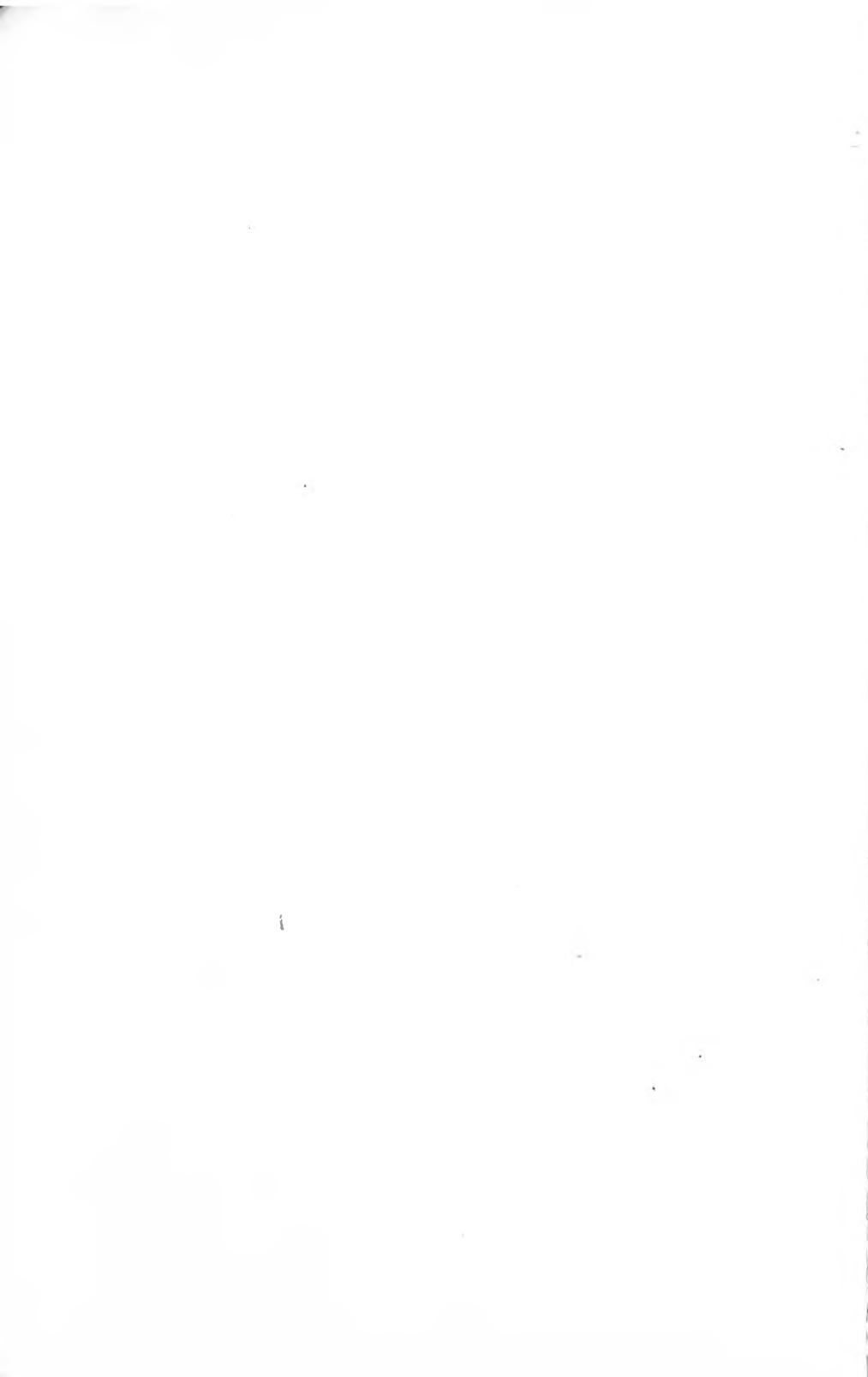
Voor H.B.

They said, 'You have a blue guitar,
You do not play things as they are.'
The man replied, 'Things as they are,
Are changed upon the blue guitar.'

Wallace Stevens, uit: 'The man with the blue guitar'.

Inhoud

- Het instrument, de toon en de waarheid. *Proloog* 9
- o.c.c., of praat recht wat krom... *Saatchi & Saatchi* 13
- Tong in wang. *Marcel Duchamp* 19
- Vorm zonder vent. *Joseph Beuys* 29
- Het redden van de wereld. *Gerrit van Bakel* 41
- Vliegen als verlangen. *Panamarenko* 51
- Een rozentuintje van de ziel. *Henry Moore* 56
- De passie van een vlindervanger. *Lucian Freud* 65
- De schaamte ontmaskerd. *Martin Disler* 77
- Realisme en make-up. *Ger van Elk* 83
- Is het wat, is het niets? *Frank Stella* 92
- Fenomeen voor iedereen. *Julian Schnabel* 101
- 'Lavendelkleurige ramp'. *Andy Warhol* 108
- Nieuw! Schoon! Positief! *Jeff Koons* 119
- Het leven zonder opperhuid. *Francis Bacon* 127
- Een touwtje om een wolk. *Jan Roeland* 136
- Een morele handeling. *Gerhard Richter* 142
- Het onbevattelijke bevatten. *Peter Struycken* 159
- Boren in antarctisch gesteente. *Arnulf Rainer* 168
- Een teken van kunst. *Allan McCollum* 176
- Wie, wat, waar? *Hans Haacke* 184
- Verantwoording* 192



Het instrument, de toon en de waarheid

Proloog

Zijn deze beschouwingen over kunst kritieken? Ik hoop het. Ze zijn in ieder geval zo bedoeld, waarbij natuurlijk de vraag rijst wat ik dan wel onder kritiek versta. Het geven van een oordeel? Niet precies, een kritiek ofwel een kritische beoordeling kan zeer wel bestaan als een oordeel onuitgesproken blijft. En toch valt het oordeel niet uit een kritiek weg te denken. Alles lijkt er zelfs naar toe te drijven, alsof het de motor is die de gedachten aanzet, en het stuur dat de boel enigszins in het gareel houdt.

Die kracht, impuls of hoe je het ook wilt noemen, hoeft echter niet te leiden tot een oordeel als pertinente uitspraak. In mijn ogen is dat weinig meer dan een stijlfiguur. Wat voor mij essentieel is voor een kritische beschouwing is iets wat haar in feite ook telkens weer op losse schroeven zet omdat het uit twee tegengestelde maar tegelijkertijd optredende componenten bestaat: het vormen van een oordeel en het ter discussie stellen van dat hele proces.

Een dergelijke opvatting van kritiek gaat slecht samen met een theoretische of sterk objectiverende benadering, met systeemdenken zal ik maar zeggen. Want ook al valt daarover natuurlijk te discussiëren, het doel is anders. Een theorie maakt aanspraak op algemeen geldende waarheden, op een wereldbeeld dat overeenstemt met bepaalde vooronderstellingen, een en ander moet 'kloppen'. Een kritiek streeft daar niet naar. Als ze al klopt, dan niet met de bedoeling dat dat voor lang zal zijn.

Aan de andere kant staat de opvatting van Oscar Wilde dat kritiek 'de hoogste vorm van autobiografie' is, wat neerkomt op een vorm van zelf-expressie. Mijn bezwaar is dat daarmee een persoonlijke waarheid automatisch de plaats inneemt van een algemene waarheid, en dat de laatste in dezelfde mate onbespreekbaar wordt als de eerste. Kritiek zoals ik haar zie, is daarentegen een beargumenteerde strijd tegen iedere vorm van zelfgenoegzaamheid, met inbegrip van die van de criticus zelf.

Zo beschouwd hangt een kritiek tussen objectief en subjectief in, maar daarmee hoeft ze nog helemaal niet onbestemd te zijn, laat staan onper-

dit is ook niet
het andere
instrument
dit is ook niet
objectieve
opvatting
dit is ook niet
objectieve
opvatting

soonlijk. Alleen schuilt het persoonlijke minder in een nadrukkelijke profilering van het denkpatroon van de criticus dan in zijn of haar vermogen zich open te stellen, kameleontisch te zijn, hoe paradoxaal dat ook klinkt. Immers, als in de kunst in principe alles mogelijk is, en daarop maken kunstenaars al meer dan honderd jaar aanspraak, dan biedt alles zich telkens opnieuw voor herwaardering aan, óók aan de criticus. Hij zal moeten proberen om de voortdurende veranderingen die uit deze dominerende kunstopvatting voortkomen te overzien en de culturele winsten en verliezen zo goed en zo kwaad als het gaat te evalueren met de flexibiliteit die onverbrekkelijk verbonden is aan het praktizieren van intellectuele vrijheid. Die vrijheid is de kern – van kritiek én van kunst.

Flexibiliteit dus. Maar krijgen zij die kritiek als willekeur of (journalistiek) hobbyïsme betitelen, daarmee geen gelijk? Ja, als je hun veronderstelling deelt dat een criticus uit alle mogelijke wijzen van beschouwen die een kunstwerk biedt een 'ware' keuze kan maken, een keuze die bij wijze van spreken op een bovenpersoonlijk niveau wordt gemaakt. Tegen een dergelijk geloof (dat, als ieder geloof, hiërarchisch denken impliceert) heb ik een afkeer. Het is voor mijn gevoel bovendien strijdig met kunst. Kunst representeert niet het boven- of onmenselijke, kunst maximaliseert het alledaagse menselijke. Anders gezegd, kunst wijst niet omhoog, maar om zich heen, of in een u-bocht terug naar zichzelf, als metafoor voor onze innerlijke wereld. Ze mikt op wat in niets anders dan onszelf geworteld is, onze ervaring. *expressief.*

Een criticus onderscheidt zich in dit opzicht niet van iedere andere beschouwer. De persoonlijke ervaring staat ook bij hem centraal. Hij heeft zelfs, als hij tenminste van theoretische modellen afziet, geen enkel ander materiaal. Wil hij daarmee iets aanvangen dan zal hij van het kijken zijn denken moeten maken, en als het goed gaat kristalliseert zich iets uit wat voor hem op dat specifieke moment de enig juiste benadering van het kunstwerk lijkt. Dat zou je de *toon* van de beschouwing kunnen noemen.

De schrijver Witold Gombrowicz heeft eens opgemerkt dat een bepaalde toon bepaalde dingen onmogelijk maakt, en het is waar, je kunt met een schrille stem geen overtuigende woorden van liefde uitspreken. Met de toon van een tekst is het niet anders. Al naar gelang van klank en klankkleur blijken sommige dingen verbazend goed, andere niet of nauwelijks geformuleerd te kunnen worden.

Met de toon die een criticus per kunstwerk of oeuvre aanslaat op basis van een persoonlijke ervaring, kiest hij dus ook voor een bepaalde

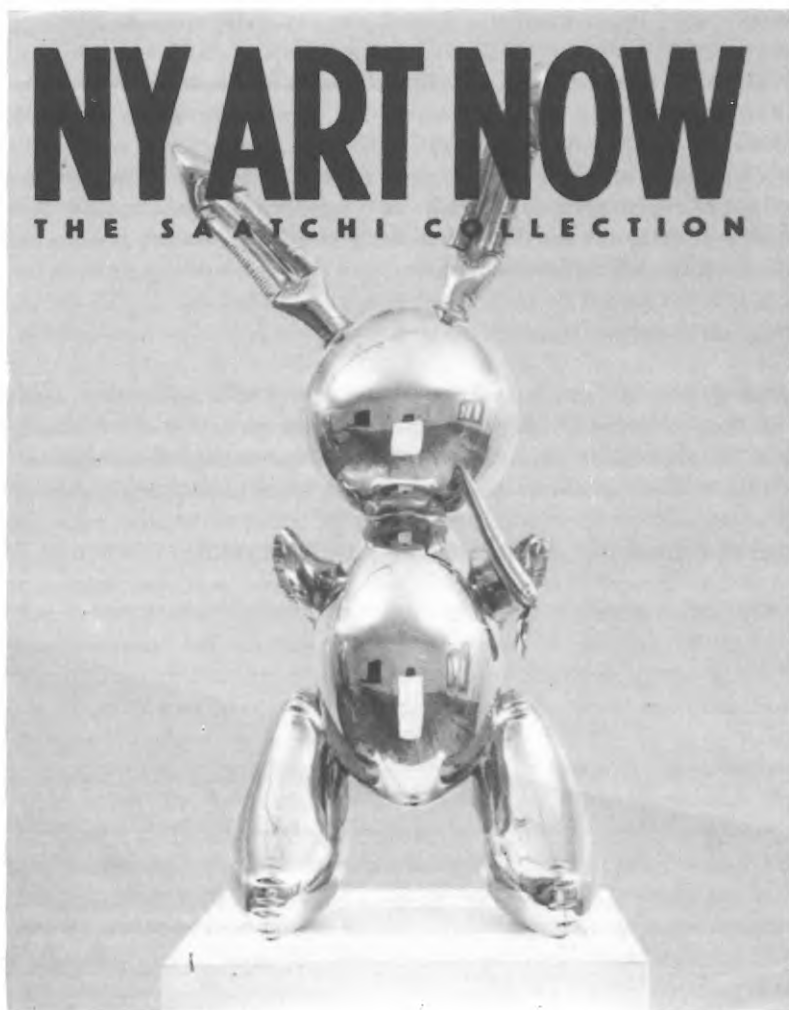
sensibiliteit. Je zou kunnen zeggen dat hij vanaf dat moment in zekere zin met de kunstenaar meedenkt (overigens zonder veel hoop op werkelijke geestverwantschap). Maar hij denkt mee in een andere luchtlaag: die van de taal. En zoals een kunstenaar altijd zal proberen zijn werk sluitend te maken, dat wil zeggen het moment te bereiken waarop hij het zo niet als af, dan tenminste als toonbaar beschouwt, zo zal ook een criticus een betoog moeten opbouwen dat overtuigingskracht heeft. Het gaat er daarbij niet om dat hij betekenis aan het kunstwerk geeft, want dat heeft het, als het levensvatbaar is, van zichzelf al. Het gaat erom (en dat is tegelijkertijd de rechtvaardiging van kritiek) dat wat hij erover zegt iets te betekenen heeft.

Kunstkritiek, althans kunstkritiek zoals ze mij voor ogen staat, raakt dus het particuliere en het algemene. Ze is intiem, maar ook afstandelijk. Ze is speculatief, maar ook op een niet-wetenschappelijke wijze methodisch. Ze is nooit een theorie, nooit een systeem, en het absolute tegendeel van een specialisme. Ze erkent geen andere waarheid dan die van de verbeelding, en in dat land is niets wat het lijkt.

Gompers ?

NY ART NOW

THE SAATCHI COLLECTION



Jeff Koons *Rabbit* (1986)

occ, of praat recht wat krom...

Saatchi & Saatchi

Het staat even onopvallend en bescheiden als de kleine lettertjes in een contract op de keerzijde van het titelblad: 'De lezer zal snel opmerken dat een meer accurate titel voor dit boek had kunnen zijn "Certain Aspects of *NY Art Now*", of "A Sampling of Selected Bits of *NY Art Now*". Want het is duidelijk dat het merendeel van de opmerkenswaardige kunst die momenteel in New York wordt gemaakt, hier niet in voorkomt.' Alle duidelijkheid ten spijt prijkt tóch de weinig accurate titel *NY Art Now* op het omslag. Met brutale, grote letters nog wel.

Wie zich verbaast over dit 'wel zeggen, maar niet doen', wordt een stuk wijzer als hij naar de uitgever kijkt: de gebroeders Saatchi & Saatchi, ofwel het dubbele brein achter het grootste reclameconcern ter wereld. Hun bedrijfsstrategie is even eenvoudig als effectief: keer alles om! Prijs bij voorbeeld Margaret Thatcher aan als de eerste der sociaal rechtvaardigen en de Nederlandse socialisten willen door jouw reclame-tactiek voorgoed van hun vakbondsschaduw worden afgeholpen. Of noem, als het om hedendaagse kunst gaat, jouw aankopen 'omstreden kunst', en iedereen wil ze hebben.

Nu wil het geval dat de twee Saatchi's veel hedendaagse kunst bezitten, zo veel dat ze er in Londen zelfs een privé-museum voor hebben opgericht. Uiteraard kan niet alles daarvan nog omstreden heten. Per slot van rekening is dat een van de vluchtigste begrippen die de moderne kunst kent. Maar wat wel kan, is die kwalificatie voor de nieuwste aanwinsten uitrekken als klapkauwgom. Dat levert op twee niveaus een dubbel (het moet het lievelingswoord van het tweetal zijn) voordeel op: het 'controversiële' karakter jaagt in het economische circuit van de kunst de prijzen op en straalt en passant weer wat 'controversie' af op de rest van de collectie. Op het vlak van de bedrijfsideologie verleent het aan het reclameconcern een hoog cultureel imago én een vooruitstrevende, dynamische allure.

Zoals bekend bestaan controverses bij de gratie van wie ze wil maken. Omdat de kunst die de Saatchi's kopen, in het bijzonder de kunst uit

New York, de neiging vertoont het tegendeel te worden van controversieel, heeft de firma een ambitieuze jonge kunsthistoricus aangetrokken op wiens begrip ze kan rekenen. De keuze is gevallen op Dan Cameron. Een rake keuze, want Cameron blijkt niet alleen de 'omstreden' jonge kunstenaars van *NY Art Now* persoonlijk te kennen, hij hanteert ook het beroepsjargon vol-automatisch en weet bovendien wat tegenkantingen in het kunstcircuit waard zijn.

Al bij de eerste regels van zijn betoog distribueert hij de juiste waarschuwing: 'Veel van het hier besproken werk is op de een of andere manier al afgedaan als cynisch, afgeleid, repetitief, marktgericht, oppervlakkig, anti-humanistisch, koud, voor de hand liggend, over-hype of als de nieuwe kleren van de keizer.' Maar, voegt de jonge criticus daaraan toe, dit verzet bewijst dat deze kunst volkomen in orde is. Zo werkt het immers al honderd jaar bij avant-gardekunst?

De verkeerde kunst die de goede kunst is: het lijkt warempel wel een Saatchiaanse omkering. Maar gelukkig, Cameron stipt meteen daarna toch even aan dat het in de kunst iets gecompliceerder ligt dan in de business van zijn broodheren. 'Controverse alleen is niet genoeg om aan kunst blijvende waarde te verlenen', schrijft hij wijselijk. Alleen, wat daar dan nog meer voor nodig is, dat weet hij helaas niet. Het enige wat hij wel waagt te beweren is, 'dat de kunst die hier behandeld wordt net als die van stromingen uit het verleden een zenuw heeft geraakt. Ze heeft de wereld iets voorgehouden wat die wereld liever tot in der eeuwigheid verborgen (of verboden) had gezien.' Wat alweer een manier is om te zeggen dat we negatief als positief dienen te interpreteren.

Is eenmaal dit punt van double-speak bereikt, dan is er ruimte voor een 'controversiële' theorie, dat wil zeggen een ongemeen oppervlakkig samenraapsel van populaire filosofietjes over wat ik maar Onze Culturele Crisis (occ) zal noemen. Wij kunnen nergens meer op vertrouwen, analyseert Cameron, omdat wij onze wereld hebben gebouwd op mythen, en wel op één mythe in het bijzonder: die van het individu. Een onzinnige mythe naar zijn oordeel, want ze is gebaseerd op 'een zelfbeeld dat telkens opnieuw, en met uitzicht op een eeuwige grens, verzonnen moet worden'. De 'meest tragische mens' in dit verband zou de Amerikaan zijn. Amerikanen hebben met hun 'mythe van de eenzame pionier' altijd erg aan hun individualiteit gehangen, maar uiteindelijk heeft hun stam-identiteit (sic) het gewonnen van hun verlangen om uniek te zijn in de wereld. Om die reden, zucht Cameron, hangt er nu over het Amerikaanse landschap 'een onuitwisbare droefenis'.

Ik zei het al, Cameron weet wat er leeft in bepaalde kringen. Zonder enige schroom serveert hij een soufflé van voorgekookte formuleringen waaruit zijn postmodernistische belezenheid moet blijken. Individualiteit, heeft hij in een boek zien staan, *verzin* je. Maar wie met de juiste fin de siècle-vermoeidheid is nog zo dwaas? Cameron natuurlijk niet. Voor de inspannende gedachte dat individualiteit iets zou kunnen zijn wat *bevochten* moet worden, is in zijn hoofdholtjes al helemaal geen plaats. Dan zou hij immers ineens alle ready-made theorieën, panklare identiteiten en confectiegevoelens die daarin opgeslagen liggen als vullis moeten af-danken? Nu kan hij tenminste nog zijn eigen hoogst actuele 'onuitwisbare droefenis' tot uitdrukking brengen door het idealisme van de kunst uit de jaren zestig te blameren. 'Waarom', vraagt hij zich af, 'waren die idealistische kunstenaars bereid zich uit te laten buiten door een markt die duidelijk niet dezelfde idealen koestert?'

Natuurlijk weet Cameron de Slimme wel dat die idealistische kunstenaars helemaal niet bereid waren zich uit te laten buiten. De explosieve groei van de kunstmarkt dwong hen juist om nieuwe standpunten in te nemen ten opzichte van de fundamentele ambivalentie van de moderne kunst. Deze ambivalentie, waar de vroege avant-garde zich alleen vol spot mee had beziggehouden, komt voort uit de idealistische gedachte dat kunst in oppositie staat tot het op massale ervaringen ingestelde maatschappelijke stelsel. Ofwel, kunst is de uiting en beleving van dat wat Cameron een farce vindt: een individualistisch bewustzijn. Tegelijkertijd echter kan ze alleen maar tegen dat stelsel rebelleren als ze *erbin-*nen functioneert, wat automatisch inhoudt dat ze een voorwerp wordt van handel. Telkens weer zullen de drijfveren om kunst te maken door dat onvermijdelijke mechanisme ontkracht en bespot worden. De oplossing die bij voorbeeld de conceptuele kunst van de jaren zestig gevonden had, kon dan ook niet meer dan tijdelijk zijn.

Camerons vraag nu impliceert een beschuldiging van hypocrisie en opportunisme. In een aantal gevallen is die beschuldiging zeker terecht. Maar het gaat niet aan om op grond daarvan idealisme en een kritische houding in de kunst in het algemeen verdacht te maken. Cameron heeft daar echter zo zijn eigen particuliere belang bij. Immers, als hij erin slaagt o.c.c. in zijn diepste zwartheid te schetsen, dan krijgt de actuele kunst van New York in de vorm van de collectie van Saatchi & Saatchi vanzelf iets tegendraads. Meer nog, iets puurs en oprechts, omdat ze ons confronteert met iets waar we liever niets mee te maken hebben: een lucratief soort cultuuracyanisme, waar je het inderdaad van op je zenuwen krijgt.

expressief

Cameron heeft het niet bij zijn eigen occ-theorie gelaten. Hij meent zijn gelijk te kunnen staven met uitspraken van de zestien Saatchi-kunstenaars. Na hen met veel kunstkoeterwaals te hebben geïntroduceerd (McCollum – 'ontkent het primaat van het unieke object'; Bleckner – 'multi-stilistische output'; Koons – 'het object dient als abstractie voor het presenteren van de culturele waarde die kunst bedoelt te representeren'), volgt een fictief groepsinterview, waarbij fragmenten uit eerdere interviews tot een rommelige collage in elkaar zijn geknutseld. Resultaat: occ kan niet meer kapot.

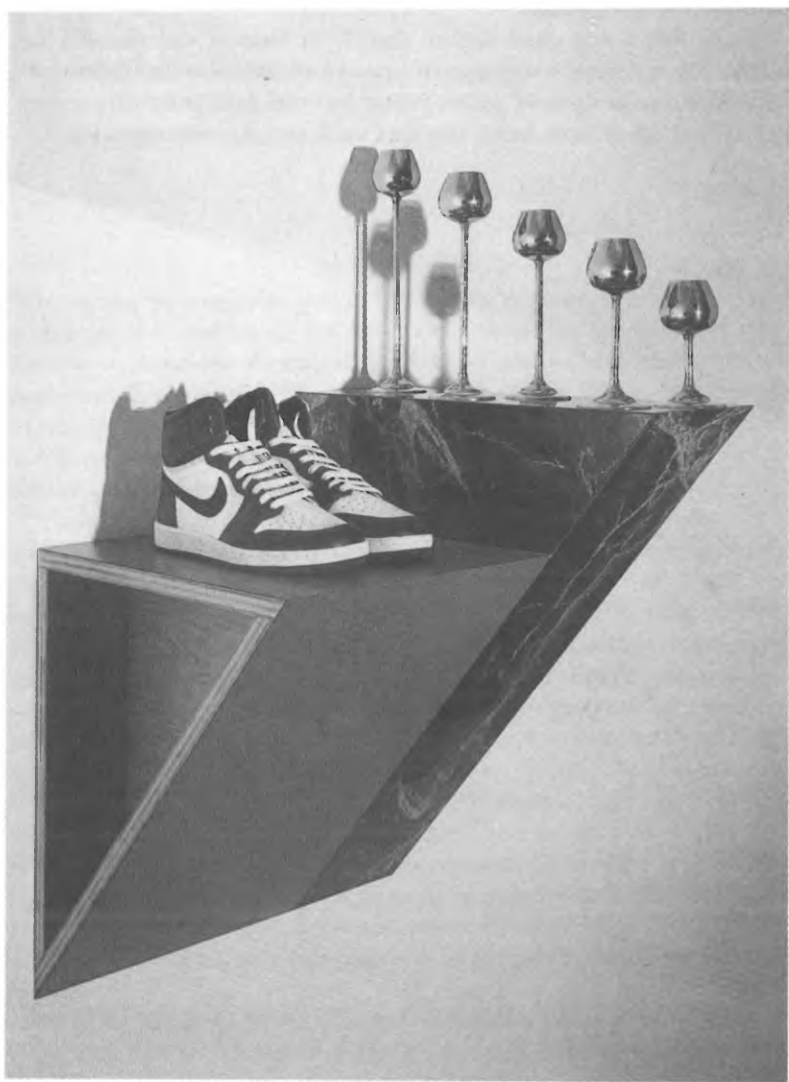
Ashley Bickerton: 'Ik vroeg me af wat ik nu precies de wereld wilde meedelen. En ik besloot dat ik schilderijen wilde maken die in hoge mate troosteloos en zonder enige hoop waren.'

Allan McCollum: 'Als mensen zeggen dat ik de moderne industrie in mijn werk imiteer, dan hebben ze natuurlijk gelijk. Maar ik denk dat het juister is te zeggen dat ik de manier imiteer waarop kunstenaars de moderne industrie imiteren.'

Natuurlijk dragen ook de zogenaamde vragen van Cameron hun steentje bij. Een 'vraag' bij voorbeeld aan Ross Bleckner: 'Ross, heeft de huidige tendens naar oprechtheid in de nieuwe kunst invloed op wat jij doet?' (Voor Cameron is tendens al bijna een trend.) Antwoord Bleckner: 'Ik beschouw al het werk waar ik naar kijk als even serieus als het mijne, en dat is maar half serieus. Er bestaat een ware oprechtheid en een pseudo-oprechtheid die gelijktijdig tegen elkaar moeten worden uitgespeeld.'

Geen hoop, een mistroostige cirkelgang, een cynische moraal: 'Ashley,' vraagt Cameron nog aan Bickerton, 'wat zie je voor je als je denkt aan de toekomst van onze visuele high culture?' En Bickerton antwoordt dat hij een explosie voorziet van lege voorwerpen waarin we al onze waanideeën kunnen stoppen, objecten die openstaan voor iedere denkbare interpretatie en voor ieder type escapistisch verlangen. Cameron, als altijd alert op occ-verschijnselen: 'Zullen deze lege voorwerpen de symbolen worden van een rijk in verval?' Bickerton, na de ondergang van het Amerikaanse rijk te hebben voorspeld: 'Wij leven in de ergste der tijden, en ik denk dat kunst nu net zo goed middelmatig kan zijn.'

Gloort er dan niets meer aan de hemel? Ach ja, Philip Taaffe ziet nog een lichtpuntje: 'Ik hoop dat wanneer mijn schilderijen in handen zijn van mensen met macht, mensen die vergaande beslissingen nemen en daarbij respect opbrengen voor het reilen en zeilen van de wereld, dat ze dan de bodem kunnen vormen voor het ontstaan en groeien van een hu-



Haim Steinbach *Related and different* (1985)

manistischer perspectief.'

Taaffe kan rustig gaan slapen: Saatchi & Saatchi zijn mensen met macht. En in Amerika is een wachtlijst van steenrijke collectioneurs die schilderijen en sculpturen willen kopen met veel 'humanistisch perspectief'. Want dat is in de kunst nog niet vaak zo omstreden geweest.*

* Taaffes laatste lichtpuntje is ondertussen ook gedoofd. Saatchi & Saatchi kregen plotseling financiële problemen en begonnen direct met af te stoten wat 'de bodem zou kunnen vormen voor een humanistischer perspectief': hun kunstcollectie.

Wie zei ook weer dat het met grote heren kwaad kersen eten is?

Tong in wang

Marcel Duchamp

Wie nu een stofzuiger in een perspex stolp exposeert, krijgt daar een schim uit de kunsthistorie bij: het oude urinoir van Marcel Duchamp. En wie op artistieke en vooral publieke wijze zijn been oplicht, vindt automatisch aansluiting bij diezelfde 'marchand du sel', zoals de in 1968 overleden kunstenaar zich ook wel noemde. Een museum dat zegt de 'intellectuele en kunsthistorische werking van Duchamp te willen onderzoeken en exposeren' haalt zich dan ook nogal wat op de hals.

Toch was dat de ambitie van Museum Ludwig in Keulen toen het in 1988 de expositie *Duchamp en de avant-garde sinds 1950* presenteerde. Maar liefst vijftig kunstenaars kwamen eraan te pas, plus een catalogus van zo'n driehonderd vijfendertig pagina's, het merendeel vol tekst. Alleen, de tentoonstelling zelf bleek makkelijk in niet meer dan drie en een halve zaal te passen, en uit het 'onderzoek' was niet meer dan een mengelmoes van kunstplatitudes te voorschijn gekomen. Spijtig natuurlijk, maar onbedoeld was men wel geheel in de stijl gebleven van onze 'zoutverkoper'.

Niemand heeft het platte en alledaagse zo rigoureuus in de kunst geïntroduceerd als Duchamp. Niemand ook heeft daar zoveel waardering voor gekregen: er zijn vele ware Duchamp-adepten. Niets was voor hem heilig en alles het voorwerp van zijn spot: de op produktie gerichte maatschappij, die hij zijn buitengewone luiheid als een lachspiegel voorhield, en de kunst, die hij met zijn ongeloof in het creatieve proces confronteerde.

'Ik heb nooit gewerkt om te leven', vertelde hij enkele jaren voor zijn dood aan Pierre Cabanne die zijn gesprekken met hem bundelde. 'Ik vind dat werken om te leven economisch gezien een beetje dom is.' Hetzelfde moet hij gedacht hebben van wat ik maar 'werken om te overleven' zal noemen, het kruis maar ook de drijfveer van menig kunstenaar. Duchamp: 'Ik heb ook nooit de stimulans gekend om te produceren, omdat de schilderkunst voor mij geen uitlaatklep betekent of een krachtige behoefte om mij uit te drukken. Ik heb nooit dat soort aandrang gehad om 's morgens, 's avonds, de hele tijd te tekenen, te schetsen enzo-

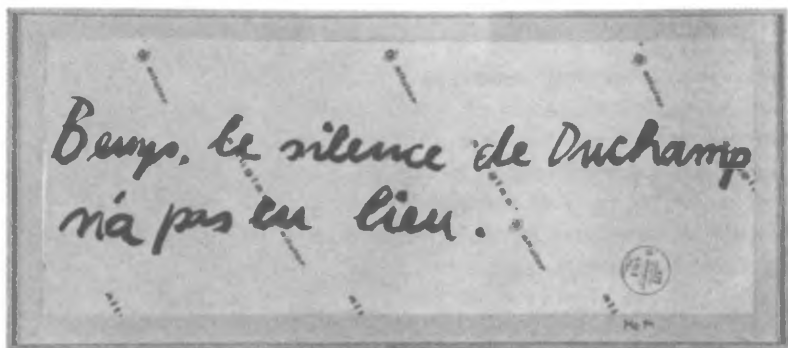
voort.' Hij is, en het verband lijkt mij toch ook weer niet helemaal toevallig, volgens eigen zeggen 'erg gelukkig geweest, zonder grote ongelukken, droefenis of zenuwinstortingen'. Zijn enige passie (want passie moet het geweest zijn in aanmerking genomen dat zijn echtgenote na de eerste week van hun zeer kortstondige huwelijk de stukken op het bord vastlijmde) was het schaakspel.

Waarom zoveel aandacht besteed aan wat de man te zeggen had, en aan zijn privé-leven? Spreekt zijn werk dan niet voor zichzelf? Nauwelijks, vind ik. Het belang van Duchamps oeuvre, en in het bijzonder van zijn ready mades, kan niet los gezien worden van zijn houding als kunstenaar, of juist: als anti-kunstenaar.

De ambivalentie die uit dit begrip spreekt – geen kunstenaar maar toch eigenlijk weer wel – is door Duchamp op de eenvoudigst denkbare manier op de spits gedreven: hij zweeg. Hij zweeg over de kunst die hij maakte, zweeg als men vroeg of het nu anti-kunst was of niet, zweeg als men er alchemistische, metafysische, psychoanalytische, sociologische, cultuurpolitieke betekenissen aan gaf, zweeg als men riep dat zijn werk het einde van de kunst betekende. Alle interpretaties van zijn werk die hem werden voorgelegd, werden door hem even juist als onjuist bevonden. Dat wat men beliefdde in zijn werk te zien, wás het werk: het woord was te allen tijde aan het publiek.

De dankbaarheid, vooral van de zijde der kunstinterpretatoren, heeft geen grenzen gekend, en kent die nog niet. Immers, wat je ook over Duchamp beweert, je hebt altijd gelijk. Vandaar dat zijn beroemde fietswiel-op-kruk in 1987 zelfs figureerde op de spraakmakende tentoonstelling *Het spirituele in de kunst*. Weliswaar erkenden de organisatoren niet zeker te weten of Duchamp in zijn werk daadwerkelijk refereerde aan 'hermetisch esoterisme', maar interviewer Pierre Cabanne had in zijn studio in New York wel degelijk boeken over occultisme gesignaleerd.

Occultisme of niet, de mystificatie van Duchamps persoon reikt in ieder geval tot in de wolken. Er is en wordt hem een ondoorgrondelijke wijsheid, een zen-boeddhistische onverstoorbaarheid, een bovenmenselijk inzicht, een magnetische persoonlijkheid, een uitzonderlijke intelligentie, een excellent gevoel voor humor toegeschreven, alles kortom behalve een flegmatisch temperament. Al het menselijke is hem klaarlijk-keljk zo vreemd geweest, dat men hem gekroond heeft met de bijnaam 'de sfinx'.



Jochen Gerz Beuys, *le silence de Duchamp n'a pas eu lieu*. Uit *The French Wall* (1971-'75)



Torture morte (1959)

With my Tongue in my Cheek (1959)

Natuurlijk waren er ook tegengeluiden. Die vervallen echter altijd tot anekdote naarmate een mythe meer vorm krijgt. Een voorbeeld daarvan op de tentoonstelling was een werk van Jochen Gerz. Het is een wandplaatje waarop staat: 'Beuys, le silence de Duchamp n'a pas eu lieu.' Waaruit in ieder geval kan worden begrepen dat Gerz de draak steekt met een kritische uitspraak van Joseph Beuys: 'Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überwertet.' Beuys had zich niet alleen geërgerd aan Duchamps opvatting van het anti-kunstbegrip die tot het schaakspel als levensvervulling bleek te leiden, maar ook aan Duchamps uitspraak dat de Fluxus-kunstenaars geen nieuwe ideeën hadden, en ook niet konden hebben omdat hij alles al had gedaan.

Niet ver daarvandaan in een glazen kastje lag, als had de kunstenaar het zelf zo gepland, een zelfportretje van Duchamp: een potloodtekeningetje en profil, waarop met gips een dikke wang was gemaakt. Titel: *With my Tongue in my Cheek*. Het dateerde uit 1959, dat wil zeggen uit de tijd waarin Duchamp voor de tweede keer in Amerika als een held werd bejubeld.

Overigens moet zijn reactie de eerste keer niet veel anders geweest zijn. Wie zou niet verstolen lachen als hij, na in zijn eigen land te zijn verguisd omwille van een schilderij, in een ander land wordt ingehaald als een beroemdheid vanwege datzelfde schilderij en diezelfde verguizing? Het overkwam Duchamp met *Naakt dat de trap afdaalt*, een schilderij in futuristische stijl dat in 1913 door de Salon des Indépendents in Parijs was geweigerd. Korte tijd later stroomde schandaalbelust New York uit om het én hem te zien. Duchamp had toen al zijn conclusie getrokken uit zijn débâcle in Parijs. De kunstwereld (en die omvatte nogal wat, want in de Salon zaten, in zijn woorden, 'de meest progressieve lieden van die tijd') had voor hem afgedaan als te conventioneel, tenminste voor hem als actief kunstenaar. Voortaan zou hij zich geen moeite meer geven om kunst te maken. Zo nu en dan, uit liefhebberij, zou hij nog wel eens kunst *bedrijven*. Het ondoorgrondelijke werk dat algemeen als zijn meesterwerk wordt beschouwd, *Het grote glas* of *De bruid ontbloot door haar vrijgezellen, zelfs*, heeft hij nooit voltooid. Gewoon, 'omdat hij er geen zin meer in had'.

Het zal geen verbazing wekken dat Duchamps produktie niet groot was, en dat hij de produktiedrang van andere kunstenaars veeléér als produktiedwang opvatte. 'Kunst is een drug waaraan je verslaafd raakt,' zei hij vol afkeer. Een uitspraak waarvoor hij in New York, of all places, zeer is geprezen.

Toch heeft Duchamp de kunstwereld die hij zei te verfoeien nooit zijn

hele rug toegekeerd. Jarenlang is hij in Amerika (waar hij de helft van de tijd woonde, de andere helft was hij in Parijs) opgetreden als adviseur van een belangrijke gallerist, als tentoonstellingsmaker én als profiteur van het marktmechanisme: de geleidelijke verkoop van zijn omvangrijke Brancusi-collectie heeft hem geruime tijd een leven zonder het 'domme werken' mogelijk gemaakt. Op latere leeftijd was hij zelfs in goede doen dank zij een lucratieve overeenkomst. Met zijn toestemming had een Milanese kunsthandelaar van zijn beroemdste ready made's repli-ca's laten maken, die voor grof geld aan de man zijn gebracht. Over het precieze aantal gesigioneerde urinoirs wordt nog steeds getwist (de schattingen lopen uiteen van enkele tientallen tot enkele honderden), maar dat Duchamp bij die handelstransacties wel heeft gevaren, staat vast.

Ambivalentie die doorslaat naar cynisme: zo bezien is het pikant dat de Keulse tentoonstelling de invloed van Duchamp op de avant-garde liet beginnen in 1950. In die tijd immers stond de handel in moderne kunst voor een nieuwe, duizelingwekkende ontwikkeling. Nieuw, omdat een bloei begon in kunstenaarsmythen en cultfiguren waar zelfs de romantici van opgekeken zouden hebben.

Joseph Beuys, Duitslands supermythe, was op de tentoonstelling direct met Duchamp in verband gebracht. Onder het bordje van Gerz lagen in vitrines kleine, mooie potloodtekeningen van vrouwelijk naakt uit de tijd dat niemand nog kon bevroeden dat Beuys ooit met hoed op, overlevingsjack aan en vet en vilt in zijn materiaalpakket de internationale pers zou halen. Maar waarom was eigenlijk gekozen voor die lieflijke maar tamelijk conventionele naakten? Je kunt ze onmogelijk typerend noemen voor Beuys als anti-kunstenaar, en de invloed van of relatie met Duchamp ademen ze al helemaal niet uit. Zouden de organisatoren/kunsthistorici hebben willen beweren dat geen enkele kunstenaar meer een naakt kan schilderen zonder daarmee aan het naakt van Duchamp te refereren? Ik vrees van wel, te meer omdat het op de tentoonstelling wemelde van raakten op trappen of zelfs alleen maar trappen van uiteenlopende kunstenaars als Clare Tice, Joan Miró, Eduardo Arroya en Cy Twombly.

Maar alleen al de naakten van Beuys ontmaskeren die stelling als pure falsificatie en dweepzucht. Ze herinneren in niets aan Duchamps naakt, dat mechanisch, analytisch en onpersoonlijk de trap afdaaft. Hun kenmerk is lust, gratie en sensualiteit.

Wat in deze context op zijn plaats zou zijn geweest, is een nadere uitdieping van de beweging die op het eerste oog zoveel met de anti-kunst van de vroege avant-garde te maken heeft gehad, en waar Beuys een be-

langrijke rol in speelde: Fluxus, de beweging die geen kunst als object voorstond, maar kunst als leven. De roerige optredens die zo karakteristiek waren voor deze artistieke provo's en hun bedoelingen waren echter teruggebracht tot een aantal volstrekt onduidelijke voorwerpen die een 'representatieve keuze uit Fluxusobjecten van verschillende kunstenaars' zouden zijn. Het zal best, maar hier waren ze tot reliëven verheven attributen die precies pasten in een speciaal ontworpen artistieke koffer. De referentie was duidelijk: Duchamps *Boîte-en-valise*, een draagbaar miniatuurmuseum met reproducties en kleine modellen van zijn belangrijkste werken. Maar Fluxus in zo'n kort bestek afdoen, lijkt Duchamp in zijn verwijt aan Fluxus gelijk te geven. Wat mij betreft: de boosheid van Beuys is onderschat.


Nu zou je het met het oog op de geest van Duchamp ook anders kunnen zien, en dan hebben de tentoonstellingsorganisatoren gelijk gehad toen ze besloten tot het ausradieren van deze heftige, politiek bewogen en anti-commerciële stroming. Engagement is immers wel het laatste wat men de anti-kunst van Duchamp zou kunnen toedichten. Onpersoonlijker kunst dan de voorwerpen zijner keuze is nauwelijks denkbaar. Niet voor niets heeft Duchamp het toeval veel plaats gegeven in zijn oeuvre. Hij moest niets hebben van wat hij platweg 'la patte', noemde, ofwel het handschrift, de persoonlijke expressie. Kiezen voor het toeval is een manier van zwijgen. Zonder zoveel woorden zei hij al wat Frank Stella in de jaren zestig tot credo zou verheffen: 'Je ziet wat je ziet.' En daarmee basta.

Stella was er in Keulen niet bij, en wat merkwaardiger is, evenmin de jongste Amerikaanse objectkunstenaars, die nota bene 'shoppers' worden genoemd omdat ze hun kunst zo leuk Duchampiaans in de winkel samenstellen. Het weglaten van deze publiekgerichte kunst, die haar liefde voor replica's en kopieën als erfenis van Duchamp steeds luid heeft rondgetrompetterd, tekent de domme idolatrie van de samenstellers en geeft bovendien te kennen dat ze iedere verwijzing naar het huidige kunstklimaat uit de weg zijn gegaan. Het resultaat was een stoffige tentoonstelling die het belangrijkste probleem rond Duchamp liet liggen, het probleem van de persoonlijkheidscultus als context voor kunst.

Van Duchamp loopt een kaarsrechte lijn naar de huidige uiterst kostbare label-kunst, waarbij niet in de eerste plaats de kwaliteit en de oorspronkelijkheid van het kunstwerk telt, maar de naam van de kunstenaar. De status van die naam is uiteindelijk afhankelijk van de status van de kunstkopiers.

Ik geef toe, er is nogal wat moed voor nodig om een tentoonstelling samen te stellen die vragen oproept over een zo wijd en zijd vereerde kunstenaar als Duchamp. In zeker opzicht zou een museum daarmee zichzelf ter discussie stellen, want zonder een museale ambiance zou van Duchamps zwijgende kunst niets dan lucht zijn overgebleven. Duchamp wist dat, wij weten het, en het maakt ons geloof in de objectiviteit van de kunsthistorie in het algemeen en van het museum in het bijzonder er niet groter op.

Dat is geen verlies. Een museum voor hedendaagse kunst is niet alleen een museum voor kunstvoorwerpen, maar ook, en misschien wel vooral, van ideeën. Die ideeën zetten aan tot discussie, of om het plechtig te zeggen: tot het intellectuele debat. Een van de belangrijkste kwesties die in dit debat steeds weer aan de orde komen, is een vraag die verder reikt dan de kunst alleen: wat vinden wij op een zeker moment hoogwaardige kunst, en waarom?



Natuurlijk is dat een onmogelijke vraag, maar het is de kunst zelf die hem iedere keer weer op steeds andere wijzen aan ons voorlegt, en ons ook iedere keer weer op steeds andere wijzen tot een stellingname dwingt. Juist deze voortdurend wisselende perspectieven maken de beeldende kunst van deze eeuw tot een avontuurlijke muze die met haar flirten ook oudere kunsten en andere kunstvormen opnieuw tot leven wekt.

Een museum voor hedendaagse kunst zou dus een plaats moeten zijn waar het ervaren van en denken over kunst bij elkaar komen. Alleen dan kan het zijn veranderde positie, die het een verlengstuk dreigt te maken van de oppermachtige kunstmarkt, opnieuw bezien. Vooralsnog ligt echter het accent op zijn historiserende functie wat, zoals bij de tentoonstelling over Duchamp, al snel leidt tot je reinste bigotterie.

Hoe je als kunstenaar daarop in kunt spelen, was eveneens in Keulen te zien. Plaats een in elkaar getrapte colablikje op een museale sokkel of in een onaanraakbare vitrine en het wordt een voorwerp van bewondering: 'Kijk, Warhol.' Gum een tekening van De Kooning *slordig* uit (je moet net wel kunnen zien dat het menens is) en gegarandeerd: je naam (Robert Rauschenberg) is al een beetje geschiedenis. Draag altijd een jacquet, een hoge hoed en een blinddoek, laat je dan fotograferen naast een fietswiel op een krukje en een flessenrek, en zie: het licht van Duchamp maakt ook van jou, James Lee Byars, een ster. Alles is kunst, schrijft 'Ik, Ben' Vautier in zijn bekende druiperige Ben-handschrift. Ja, als er maar een erkende signatuur op staat.



Doorkijkje van *Étant donnés*, 1 *la chute d'eau*, 2 *le gaz d'éclairage* (1946-'66)

Gezegd moet worden dat deze vormen van humor, die overdadig op de tentoonstelling voorkwamen (ik zag ook een opklapbaar houten schaakspel van Filiou, een dolkomische aardappelmachine van Polke en clitorissen van gekleurd kauwgom van Hannah Wilke), inderdaad in de trant zijn van Duchamp. Nu is humor een kwestie van smaak. De een prefereert de subtiele, de ander de boertige grap. De laatste komt ook bij Duchamps eigen visueel-verbale moppen ruim aan zijn trekken. Naast de eerder genoemde *Tongue in Cheek* doet de *Torture morte* het aardig – een voet die wordt aangevreten door zwarte vliegen. En ook het boek met als omslag een sponzige vrouwenborst van schuimstof, of het zakschaakspel met zwart rubberen handschoen zal voor sommigen zeker een giller betekenen.

Duchamp, die van het platte hield, was niet bang van de platvloerse bak. Zijn allerlaatste kunstwerk bij voorbeeld is ongegeneerd voyeuristisch. Stiekem, zonder dat iemand het wist, is hij er jarenlang mee bezig geweest, en het resultaat is een ware peepshow: je gluurt door een sleutelgat en ziet het haarloze geslacht van een mollige schone slaapster op een stapel stekelige takkenbossen. Op de achtergrond plast een waterstraal. 'Dirty old man' noemde criticus Harold Rosenberg Duchamp naar aanleiding van een serie etsen van naakten die in de jaren zestig werden geëxposeerd. Maar Duchamp was toen al zo vaak en luid uitgeroepen tot god der kunstenaars, dat Rosenberg wel van azijnpisserij zal zijn beschuldigd.

Toch, geen spoor van deze werken in Keulen. Ze ontbreken trouwens ook in de meeste boeken en catalogi over Duchamp, en dat is wat al te voorzichtig. Duchamps humor mag dan wat vaak op het poep-en-piesniveau zijn blijven steken, dat is toch geen reden om ervan terug te schrikken? Als het blikje kunstenaarspoep van Manzoni als een relikwie in een museumvitrine kan staan, dan kan een dirty mind heus ook wel een museumstuk worden.

Of zou men bang zijn dat Duchamps urinoir er uiteindelijk toch een persoonlijke kleur door krijgt?

Vorm zonder vent

Joseph Beuys

Berlijn, maart 1988. De monumentale entree van de Martin Gropius Bau is niet in gebruik. Ze kán ook niet in gebruik worden genomen, want rakelings langs de brede stenen toegangstrap loopt de Muur, met aan gene zijde prikkeldraadvelden, wachttorens en tot schieten gemachte militairen. Niet ver van de nieuwe ingang van het kolossale vierkante museum staat een primitief houten gebouwtje waarin valt te zien en te lezen hoe het allemaal zo gekomen is. Het is opgetrokken boven ondergrondse kamertjes van beton en baksteen. Enkele zijn ruw betegeld. De kamertjes zijn in 1987 ontdekt, of juist herontdekt, want men wist niet beter of deze folterholen van Hitlers 'veiligheidsdiensten' waren kort na de oorlog mét hun tot puin gebombardeerde hoofdkwartier opgeruimd. Nu leggen foto's, dia's en tekstborden daar op ingehouden wijze het gruwelijke verleden van Duitsland bloot. En op moedige wijze de schaamte daarover. Joseph Beuys had zich geen betere plek kunnen wensen voor zijn postume overzichtstentoonstelling.

Beuys, de meest omstreden beeldend kunstenaar die Duitsland ooit heeft voorgebracht, stierf in 1986 op vierenzestigjarige leeftijd. En nog steeds staat er een muur tussen hen voor wie hij een oplichter was, en anderen die hem als een goeroe beschouwden. Maar ook tussen de laatsten botert het niet altijd meer nu de meester dood is. Een typerend conflict kwam uitgebreid in de Duitse pers door de rel die rond deze tentoonstelling uitbrak, zeer tot verdriet overigens van de Berlijnse senaat. Die had er bijna twee miljoen mark voor over gehad om het jaar van West-Berlijn als culturele hoofdstad te openen met deze prestigieuze retrospectieve, en nu bleek het Beuys-front een puinhoop. Bij het eerste echelon nog wel: de weduwe en de secretaris.

De weduwe, Eva Beuys, verweet de vaste zaakgelastigde en adept van haar man, Heiner Bastian, de tentoonstelling veel te museaal in te richten, waardoor hij volledig voorbij zou gaan aan de kunstopvattingen van de overledene. En dat niet alleen, in een interview met *Die Zeit* verklaarde ze ook nog een domme vrouw te zijn geweest door niet bedacht

te zijn op de zakelijke belangen van Bastian. De oude vertrouweling zou Beuys' kunst gebruiken om zichzelf te verrijken, ten koste van de nabestaanden en de integriteit van de kunstenaar.

Wat de artistieke interpretatie van Bastian betreft, daarover valt naar aanleiding van de tentoonstelling te discussiëren. Maar in de geldkwestie maakt de secretaris inderdaad een dubbele indruk. Hij blijkt niet alleen zaakgelastigde van Beuys te zijn geweest, maar ook van wat ik maar de 'tegenpartij' zal noemen. In de openbaarheid is nu gekomen (en wie weet wat nog verborgen ligt) dat hij tevens adviseur was en is van groot-collectioneur Erich Marx. Marx heeft, dank zij zijn fortuinlijke handel in onroerend goed én Bastians bemiddeling, een fors aantal tekeningen uit een belangrijke serie van Beuys kunnen verwerven. Hij zou samen met de eigenaar van de rest, de Britse galeriehouder Anthony d'Offay, verkoop overwegen. Het perfecte moment, nu alle tekeningen door zijn toedoen in de Gropius Bau zijn tentoongesteld en in een kilo's zware catalogus gedocumenteerd. De toch al niet kinderachtige marktwaarde van de serie, naar schatting veertien miljoen mark, is er ongetwijfeld aanzienlijk door toegenomen.

Bastian ontkende dat verkoop werd overwogen en weet de bezwaren van de weduwe aan haar 'toestand'. Bastian: 'Voor Eva Beuys is deze tentoonstelling te vroeg gekomen, zij is hier nog niet aan toe.' Een slimme zet van Bastian en ook een beproefde zet: schrijf problemen rond een nalatenschap toe aan de emotionele instabiliteit die weduwen eigen zou zijn, en niemand twijfelt eraan of met jou is alles in orde. Dat Bastian zich wel eens 'vergist' heeft in het voordeel van cliënt Marx en een tekening van Beuys zó geantedateerd heeft dat hij markttechnisch gezien aanzienlijk gunstiger kwam te liggen (van 1985 maakte hij 1964), zou je natuurlijk ook 'instabiliteit' kunnen noemen, maar dan van een meer geaccepteerd soort.

Er kleeft, behalve financieel en psychologisch gemanipuleer, nog iets meer aan Bastians opmerking dat Eva Beuys twee jaar na het overlijden van haar man 'nog niet toe is' aan een tentoonstelling van zijn werk. De secretaris weet drommels goed wat de weduwe ook weet: dat een tentoonstelling over-Beuys-zonder-Beuys een zeer belangrijke component mist – de meester zelf. Nu de man van vilthoed en vethoek zijn werk niet meer persoonlijk kan 'aankleden', zoals hij een kleine vijfendertig jaar heeft gedaan, is zijn oeuvre volledig op zichzelf komen te staan. De 'vorm' moet het nu doen zonder de 'vent'.

Kan dat in het geval van Beuys? Er is alle reden om daar sceptisch over te zijn. Vorm is bij Beuys nooit doel op zichzelf geweest, maar al-

tijd de neerslag van iets wat hij gedacht en gedaan heeft, van wat hij een 'Aktion' noemde. Die Aktion draaide om zijn verschijning. Zijn publieke verschijning wel te verstaan. Hij maakte daar een kunstwerk op zichzelf van, dat een aura moest verlenen aan de voorwerpen die hij aanraakte. En met die aura beginnen de moeilijkheden en controverses.

Een extreem voorbeeld was op de tentoonstelling ondergebracht in een langwerpige, wit geschilderde houten vitrine op hoge poten. Je zag een hoop geplette bierblikjes, peuken, kranteproppen, vale strootjes, kartonflarden, gecraqueleerde plastic zakken, losse knopen, uitgebogen veiligheidsspelden, kortom alles wat je zoal in de goot kunt aantreffen. Erbovenop lag een bezem. Titel: *Ausfeigen*.

Kunst of Beuys? Kunst dank zij Beuys, zou ik zeggen. Deze hoop rommel in een kastje is kunst gaan heten omdat Beuys op 1 mei 1972, zo lees ik in de catalogus, 'samen met een Koreaanse en een Afrikaanse student tijdens de 1 mei-optochten de trottoirs heeft geveegd op de West-berlijnse Karl Marxplatz'. Tegelijkertijd moet er onder het publiek minstens een ingewijde zijn geweest, want een Aktion zonder getuige is als een boek zonder uitgever.

Nu was die gebeurtenis in die tijd nauwelijks nog opzienbarend te noemen. De Duitse Fluxus-groep, waar Beuys deel van uitmaakte, had al tien jaar eerder met allerhande woeste Aktionen zo uitvoerig de pers (de beste getuige) bespeeld, dat rustig van Aktion-moeheid gesproken kon worden. En niet alleen in Duitsland. In Nederland, rond 1960 rijk gezegend met de happening als een spontane vorm van 'aksie', was de uitstorting van limonade in zee door Wim T. Schippers in 1963 net nog een lachertje, maar de duim die Jan Dibbets in 1969 opstak op een Amsterdams balkon heette zeker een latertje. Wie daarna nog met dit soort guitige zaken aankwam, was een aansteller.

Beuys heeft zich daar niets van aangetrokken en bleef toen de algehele 'ludieke' atmosfeer in verveling omsloeg, doorgaan met zijn Aktionen. Dat hij daarvoor toch steeds belangstelling wist te wekken, kwam, denk ik, doordat ze voor hem geen doel op zichzelf waren. In tegenstelling tot de meeste andere 'Aktionisten' was hij niet zozeer geïnteresseerd in het choqueren om het choqueren – de verplichting die de kunst deze eeuw op zich genomen heeft – maar veel meer in het uitdragen van zijn overtuiging.

Beuys wilde veel publieke aandacht (en kreeg die ook – 'Ik ben een goed psycholoog', zei hij eens tijdens een gefilmd interview, 'ik weet wat er in mensen omgaat') omdat hij zijn sociaal engagement uit wilde dragen. Hij was wat je noemt een wereldverbeteraar.

Nu zijn er sinds Stalin en Hitler geliefdere mensentypen denkbaar. Beuys was bovendien een Duitser met een zichtbaar fout verleden. Maar juist dat verleden als bommenstrooiende oorlogsvlieger heeft hij uitgebouwd tot zijn sterke punt, en wel door zijn redding door de vijand te mystificeren. Neergestort met zijn vliegtuig in een verwoest Russisch landschap vol ijs en sneeuw, werd Luftwaffepiloot Beuys, zo wil zijn verhaal, door de Tartaren op het nippertje van de honger- en vriesdood gered met dierlijk vet en ruwe vilten kleden. Jaren later zouden vet en vilt in zijn kunst komen te staan voor zijn persoonlijke redding én voor de redding van het in stukken gevallen Duitse vaderland.

Beuys, die zijn hele leven in Duitsland is blijven wonen, heeft zich altijd geïdentificeerd met het Duitse volk en het Duitse verleden. Zijn veeg-Aktion op de Karl Marxplatz moet dan ook gezien worden in het kader van het Duitse trauma: de verdeling van Duitsland in Oost en West, en bovendien, want Beuys dacht nooit kleinschalig of eenduidig, van de wereld in een kapitalistisch en communistisch kamp. De Koreaanse en de Afrikaanse student staan daarenboven voor twee getergde en uitgebuite werelddelen. Zij assisteren de Europeaan Beuys ('de chef' zoals hij zichzelf wel betitelde) bij het schoonvegen van het plein, genoemd naar een wereldverbeteraar wiens sociale filosofie wel wat poetswerk kan gebruiken.

De veeg-Aktion roept nog een andere associatie op: Jezus die de tempel ('het huis van mijn Vader') reinigt van de geldwisselaars, het kapitalistische uitvaagsel bij uitstek. Trouwens, in Beuys' hele oeuvre vind je stof genoeg voor het vermoeden dat hij zich vereenzelvigde met de bijbelse Herder, drager van de Ene Grote Waarheid. Bij de vroege werken uit de jaren vijftig is dat nog niet zo manifest. Het zijn intieme, bijna vrome kleine sculpturen en reliëfs. Het crucifix is prominent aanwezig, en een symbool dat als zijn persoonlijk waarmerk kan worden beschouwd: het Andreaskruis of 'Braunkreuz' in de kleur van oud bloed.

De beslissende stap naar het zelfgekozen leiderschap zet Beuys in de vroege jaren zestig als zijn Fluxus-Aktionen hun artistieke neerslag vinden in installaties. Hij introduceert dan ook de voor een leider onmisbare onderscheidingstekens, in zijn geval een hoed van vilt en een vliegersvest, ofwel de symbolen van zijn persoonlijke verlossing, en de wandelstok bij wijze van staf. Die wandelstok refereert aan een jeugddroom waarin Beuys zich zag wandelen aan het hoofd van een kudde, een gedroomde kudde in die zin dat de samenstelling ervan niet duidelijk was. (Het kan natuurlijk ook zijn dat Beuys met zijn psychologisch inzicht zich er niet duidelijk over uit heeft willen spreken.)

De wandelstok komt onder meer voor in een installatie uit 1974 met

tientallen druk beschreven schoolborden die als ijsschotsen op de grond liggen. Op drie na. Die staan op de bekende schoolse driepoten in het centrum van het geheel, als de zoveelste verwijzing van Beuys naar het heilige getal drie én de kruisiging. Op de middelste staat in krijtletters 'The Truth' geschreven.

In de waarheid moest onderricht worden. Vandaar dat Beuys in hetzelfde jaar zijn leiderschap aan het leraarschap verbond door samen met de schrijver Heinrich Böll in Düsseldorf de Freie internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinärforschung op te richten. De Hochschule had een oude, maar niet versleten, laat staan verwezenlijke doelstelling: Vrijheid, Gelijkheid, Broederschap. Voor Beuys kon dat beginsel alleen maar gehaald worden als politiek, maatschappelijk welzijn en economie niet meer zouden worden beschouwd als drie afzonderlijke gebieden die weinig met elkaar te maken hebben, maar als een eenheid met een en hetzelfde doel: waarachtige democratie. Die overtuiging had hij overgenomen van Rudolf Steiner.

Het sociale leraarschap van Beuys en de bijbehorende Aktionen hadden op de tentoonstelling in Berlijn weinig aandacht gekregen, wat de leraar/leider geen recht doet, maar wat ook niet helemaal onbegrijpelijk is. In visueel en artistiek opzicht is niet veel aan zijn schoolborden te beleven. Vaak staan er ingewikkelde schematische tekeningen met getallen op, en teksten die moeilijk leesbaar zijn omdat het krijt niet altijd heeft gehouden. Op bovengenoemde installatie uit 1974 ontcijferde ik: 'Art is now the only evolutionary revolutionary power. Only art is capable of dismantling the repressive effects of a senile social system.' Kunst als het tegenwicht voor het verloederde sociale systeem, het is het standpunt van een rechtgeaarde avantgardist. Maar de vraag is er niet minder om of religieus gerangschikte schoolborden met dit soort idealistische mededelingen wel zwaar genoeg zijn voor die taak.

Dezelfde vraag deed zich voor bij wat Beuys een 'sociale plastic' noemde, getiteld *Wirtschaftswerte*, uit 1980. De plastic is een samenstel van open ijzeren stellages met vale stoffig ogende pakken en blikken suiker, koffie, erwten en wat een huishouden verder nodig heeft. Het geheel ziet eruit als een recentelijk gevonden proviandkast met oorlogsbonnenvoedsel, tentoongesteld als een curiositeit. Volgens een toelichting zijn dit produkten uit de D D R en wilde Beuys ermee zeggen dat niet alleen het privé-kapitalisme, maar ook het staatskapitalisme volledig voorbijgaat aan de noodzakelijke levensbehoeften van mensen. Ook het staatskapitalisme houdt zich eenzijdig met het economische principe bezig.

De geschreven boodschap, of les, bevat voor wie niet eenzijdig po-

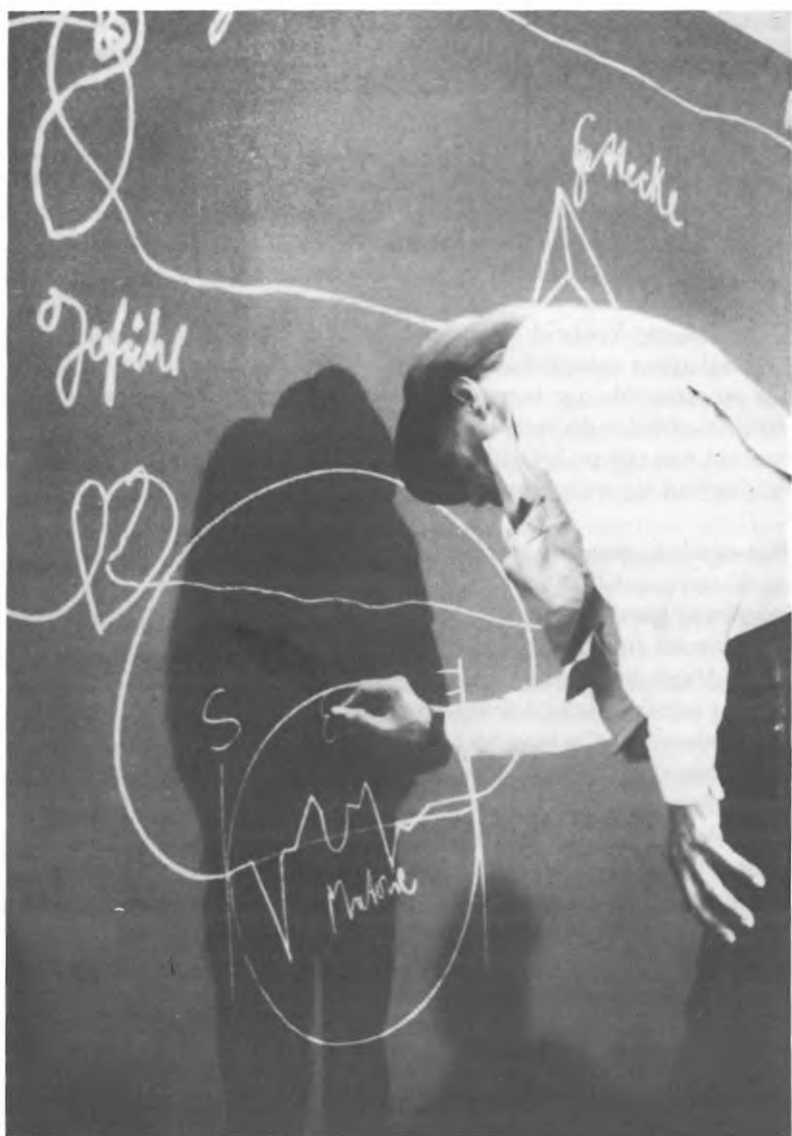


Foto Marion Busch (1980)

litiek geïnteresseerd is geen nieuws, en voor wie dat wel is weinig overtuigingskracht. De positieve werking zou dus moeten komen van het enige echte geheime wapen van beeldende kunst: de zintuiglijke ervaring. Niet het woord moet het werk doen, want dat is uitgeput en corrupt in dit soort kwesties, maar het beeld, dat in de moderne beeldende kunst ook de tastzin, de geur en het gehoor kan omvatten. Als het beeld rijk, genuanceerd en gelaagd genoeg is, dan moet de bron van veel ellende, de ratio zonder meer, het afleggen tegen iets waar wij nauwelijks vat op hebben, en wat ik maar bij gebrek aan een beter woord zal aanduiden als 'het gemoed' – het kompas van de kunst. De meeste 'sociale plastieken' van Beuys missen die kwaliteit echter volledig. Wat ze laten zien is theorie, en daar zijn al programmaboekjes voor.

Wirtschaftswerte bestaat uit nog een deel: aan de muur hangen negentiende-eeuwse schilderijen. Ook zij zijn metaforen voor een theorie. Ze staan voor het traditionele kunstbegrip, voor kunst als een produkt dat verhandeld kan worden als een pond kaas. Beuys stelde daar zijn eigen 'verruimde kunstbegrip' tegenover, ofwel 'kunst die in het werkelijke levensproces geworteld is'. De 'verruimde' kunst is, althans zo begrijp ik het, geen afgebakend artikel, geen gedepersonaliseerd fragment, maar iets wat stroomt, vloeit en verandert, om uiteindelijk, even mysterieus als het leven van een mens, toch een geheel te vormen. 'Verruimde' kunst is in Beuys' visie het antwoord op een ontmenselijke maatschappij, het antwoord van een individu. Van belang is niet dat een voorwerp van kunst wordt gemaakt, maar dat een *mentaliteit* wordt uitgedragen, een hoge mate van bewustzijn. Ik denk dat Beuys' beroemde uitspraak 'ieder mens is een kunstenaar' daar direct naar verwijst.

Deze kunstopvatting is niet met Beuys uit de lucht komen vallen, maar gaat terug op de romantische idee van de kunstenaar als hogepriester, de uitverkorene die als enige kennis heeft van het hogere, perfecte en absolute. Zijn missie is het absolute en volmaakte uit te dragen. Zijn kunstwerk is niet meer dan de uiterlijke en zeer beperkte neerslag daarvan, vergelijkbaar met de symboolwaarde van de hostie. Ondanks deze imperfectie is het echter wel onmisbaar als getuige van een veel omvattend, persoonlijk proces van denken en handelen.

En daar zat precies de kern van het conflict tussen de weduwe en de secretaris.

Bastian had een tentoonstelling gemaakt met het accent op kunst als produkt. Beuys' produkten waren chronologisch gerangschikt, netjes ondergebracht in vitrines, nauwkeurig gearrangeerd naar foto's van de

Aktionen, afgeschermd met koorden, verluchtigd met tekstborden: een mentaliteit geëtaleerd als betrof het kostbare handelswaar. Zo beschouwd heeft Eva Beuys gelijk als ze zegt dat de tentoonstelling de kunstopvattingen van Beuys te kort doet.

Maar Bastian heeft gelijk dat hij zich daar niets van heeft aangetrokken. Beuys heeft, zijn opvattingen ten spijt, niet veel gedaan om de traditionale gang van zaken te voorkomen. Hij heeft zijn kunst altijd als produkt behandeld en verkocht, en stond al jaren voor zijn dood eerste op de top-tien van de duurste levende kunstenaars. Geen hond gelooft dat hij zich niet bewust was van de financiële aura rond zijn handtekening.

Wat had hij kunnen doen om aan de 'warenruil' van de kunsthandel en de doodse presentatie van de musea te ontkomen? De boel verbranden, zou ik zeggen. Maar daarmee zouden de getuigenissen van zijn leider- en leraarschap verloren zijn gegaan. Evenals zijn boodschap aan de wereld.

Een van de aspecten aan Beuys' werk die de handel zeer in de kaart hebben gespeeld is zijn persoonlijke symboliek. Voor Beuys een noodzaak, want een leider die zichzelf wil profileren behoeft een image waaraan hij herkend kan worden. Hij droeg daartoe onveranderlijk spijkerbroek, vliegeniersvest en vilthoed, en hij zette op alles wat hij bewust aanraakte zijn teken, het gestempelde Braunkreuz of zijn handtekening. Deze laatste is zelfs een geheel eigen leven gaan leiden, zag ik een jaar na zijn dood op een kunstbeurs in Keulen. Je kon er een gesigneerd kartonnen snackbarschaaltje kopen met een vetvlek van de krokiet die Hij gegeten had, tegen de prijs van 2000 mark. De lijst was inclusief.

Het enorme commerciële succes van die persoonlijke symboliek is ongetwijfeld de reden waarom velen Beuys als een charlatan beschouwen. Ik denk dat dat ten onrechte is. Beuys heeft zijn vocabulaire niet uit het oogpunt van een strategie bedacht, maar in de loop van zijn leven langzaam en gestaag gevonden en ontwikkeld. Uiteindelijk is een complex samenstel van mystieke, mythische en sociale overpeinzingen ontstaan, waarin de natuur en natuurlijke processen centraal staan.

De vanwege Bastian zo omstreden tekeningenserie *The secret block for a secret person in Ireland* (ondertussen als permanente bruikleen beloofd aan het nieuwe museum voor moderne kunst in Frankfurt) is daar misschien wel het beste bewijs van. De serie is een persoonlijke keuze van Beuys uit zijn tekeningenoefvre en bestrijkt de periode van 1945 tot 1976.

Persoonlijke keuze of niet, een expositie van alle 456 tekeningen die de serie telt, is een bezoeking. De concentratie van de beschouwer legt

ORGANIZATION FOR DIRECT DEMOCRACY
THROUGH REFERENDUM
INFORMATION CENTER
4 DUSSELDORF
Andreasstrasse 25 - Telefon 1-48-39

GESPRÄCH

Organisation für direkte Demokratie
durch Volksabstimmung
Informationsstelle
4 Düsseldorf
Andreasstrasse 25 - Telefon 14839



Düsseldorf
Kunstakademie
12. Mai 1971
Raum 20 18 Uhr

BEUYS



BEUYS:
ich kenne
kein
Weekend



Uit Zeichnungen 1 (1974-'75)

het onherroepelijk af tegen de hoeveelheid werken, en vooral de tamelijk hermetische abstracties krijgen daardoor snel een decoratief karakter. Dwars door de bulk heen is echter wel zichtbaar dat tekenen voor Beuys een plezierige manier van denken was over zulke uiteenlopende onderwerpen als dieren uit de ijstijd, vrouwelijke astronauten, bandprofielen en paardegrieten, met materialen die variëren van potlood, krijt en olieverf tot jodium, vruchtesap en chocola. Je ziet ook dat Beuys een gevoelig, intiem en persoonlijk tekenaar was, met een hang naar evenwicht en harmonie die hem dichter bij de traditie dan bij de (artistieke) revolutie bracht.

Beuys heeft ook een fotoserie samengesteld van zijn Aktionen door de jaren heen. De foto's zijn in manshoge ijzeren lijsten vervat die in een bijna gesloten cirkel op de grond worden geplaatst, een arena, zoals ook de titel zegt. Het verschil tussen de eerste en de laatste foto is gering, het symbool voor Beuys' geloof in de levenscyclus. Maar voordat deze twee elkaar bijna raken (de gleuf ertussen is de entree en de uitgang van de 'arena') zien we indrukwekkende beelden van zijn vele activiteiten en acties, waaronder de beroemde Aktion *Coyote* uit 1974, die werd uitgevoerd in een Newyorkse galerie.

Beuys, in viltten lappen gehuld en voorzien van wandelstok, had zich daarbij vier dagen in een kooi opgesloten met een wilde prairiehond wiens vertrouwen hij probeerde te winnen. Zoals altijd had alles een symbolische betekenis. De coyote, oorspronkelijk het vrijheidssymbool van de Indianen, representeerde hier hun vervolging en uitroeiing. Daarenboven stond de gehele actie model voor de verhouding tussen de Verenigde Staten en Europa.

Of de boodschap de politici aan het denken heeft gebracht, waag ik te betwijfelen; zeker is dat *Coyote* in de toentertijd uiterst chauvinistische kunstwereld van Amerika belangstelling wist te wekken voor de ontwikkelingen in Europa.

De *Arena* is behalve het fotoboek van Beuys' persoonlijke symboolgebruik en geschiedenis, ook een eenvoudig maar prachtig monumentaal kunstwerk. Beide aspecten versterken elkaar. Anders wordt het als Beuys de kunst gebruikt ter illustratie van zijn Boodschap en zichzelf als Boodschapper. Dan ontstaan megalomane werken van het soort van de grote zwarte oliekachel waarop een heel klein lapje vilt zit geplakt. Akkoord, warmte en energie spelen een belangrijke rol in zijn oeuvre, maar

Plight (1985)



dit soort kennis is van weinig belang als onze persoonlijke ervaring niet door het kunstwerk zelf wordt aangesproken.

Was Beuys naïef? Zijn mislukte optreden als popzanger, waarmee hij de zaak van de Grünen wilde dienen, lijkt erop te wijzen dat hij er geen benul van had hoe weinig zijn kunstenaarsaura in het dagelijks leven te betekenen had. Misschien overschatte hij ook wel het effect ervan op de kunstwereld. Want tussen het voorbeeld dat hij wilde zijn en de navolging of betrokkenheid van de beschouwer hangt, bij werken van het type kachel-met-vilt, een geur van heiligheid die de identificatie juist sterk bemoeilijkt, en daarmee de overdracht.

Veel meer effect sorteert hij wanneer hij als goeroe een stap terugdoet en de beschouwer middelpunt maakt van een werk. De installatie *Plight*, een van zijn laatste grote werken, is zelfs een hoogtepunt van ruimtelijke sculptuur.

De installatie beslaat twee in elkaar overlopende ruimten. Alle wanden gaan van boven tot beneden schuil achter dikke rollen grijsbruin Beuys-vilt. In de eerste zaal staat een vleugel. De klep is dicht. Op de vleugel liggen een lei en een koortsthermometer, attributen van de meester en onderdelen van zijn persoonlijke symboliek. De stilte in het dikke wollige vertrek omringt je, dringt door de huid heen, en vult je. Beuys is er niet, maar in weinig werken is zijn bezieling zo sterk aanwezig.

Beuys is een fenomeen, maar is mijn oeuvre dat ook? Ik betwijfel het. Het telt enkele indrukwekkende Aktionen, een aantal fenomenale sculpturen en tal van prachtige tekeningen die getuigen van een grote sensibiliteit, een oorspronkelijk beeldend vermogen en een sterk individualistisch getinte mentaliteit. Maar wat aan zijn oeuvre afbreuk doet is zijn megalomanie, zijn onkritische geloof in zichzelf als leidend voorbeeld. Beuys' gebrek aan zelfkritiek heeft veel, te veel kunstvoorwerpen het licht doen zien die uitsluitend zijn messianiteit moesten illustreren. Ze zijn als kostbare fetisjen op de markt gekomen, waar ze paradoxaal genoeg zijn belangrijkste principe compromitteren, het principe dat de kunst de wereld kan redden van cynisme en nihilisme.

De meest tragische kunstenaar van deze eeuw: dat is Beuys zeker. Hij heeft getracht het kardinale probleem van inhoud en vorm, van subject en object binnen zijn werk op te lossen door zichzelf uit te roepen tot drager van De Waarheid, en het kunstwerk tot zijn getuige. Maar *de* waarheid duurt maar een mensenleven.

Het redden van de wereld

Gerrit van Bakel

'Ik zei: "Er is een kloof tussen kunst en publiek. Ik ga in die kloof staan om te proberen hem van twee kanten te dichtten." Dat was in de jaren zestig en ik was toen heel actief en stond voor alles open. Dan druppelt er hoe dan ook altijd wel wat informatie door hè, zelfs tot hier, in Deurne. Daardoor hoorde ik al vrij snel dat ene Joseph Beuys aan een dode haas had uitgelegd wat kunst was. Dat sprak me aan, dat vond ik een monument van de verwarring, van wat er gebeurd was na de Tweede Wereldoorlog, waardoor allerlei normen veranderd en ook gedeformeerd waren. Maar eerlijk gezegd hield ik me met de vraag wat kunst nu eigenlijk is, niet bezig. Dat doe ik pas sinds ik erbij hoor.'

Het is waar, Gerrit van Bakel, geboren in 1943 als boerenzoon, begon er 'bij te horen' toen ik enkele maanden voor zijn plotselinge dood in 1984 met hem sprak. Hij kon op dat moment bogen op zijn tweede grote tentoonstelling in het Van Abbemuseum in Eindhoven en op een groeiende internationale belangstelling voor zijn objecten sinds een paar ervan in 1982 in Kassel te zien waren geweest op de door Rudi Fuchs georganiseerde Documenta 7. Het zijn machine-achtige constructies, opgebouwd uit ijzer, plastic, staalkabel, olie, vuur, laserstralen, wielen en raderen.

Ik zocht hem op in zijn eengezinswoning met tot atelier verbouwde schuur, vrij gelegen aan de rand van Deurne, zijn Noordbrabantse geboortedorp dat hij met geen stap verliet als het niet per se nodig was, maar dat hij tegelijkertijd haatte om zijn vijandigheid jegens hem, de outsider.

Van Bakel: 'Vroeger vond ik moderne kunst bedrog, hoewel ik er geen enkele kennis van had. Per slot van rekening vind je hier in de Peel geen kunst. Pas toen ik met een kunstenaar kennis maakte, raakte ik geboeid, niet door wat hij maakte, maar door de vrijheid die hij had. Hij had een eigen levenssysteem gekozen, dat tot mijn verbazing ook bleek te werken. Dat systeem was in mijn ogen verwant aan wat er gebeurt op de

boerderij. Daar staat alles in dienst van een compleet ontwikkelingsproces met een begin, een groeifase en een einde. Alle andere groepen kwamen mij voor als incompleet. Ze leveren nooit een volledig produkt op, maar een detail ervan, of een detail van een detail. Ik ben toen naar de kunstacademie gegaan, maar dat was geen succes. Ik wist toen al wat ik wilde en ik deed ook wat ik wilde, maar dat ging niet samen met die school. Het kunstonderwijs was in die tijd veel autoritairder dan nu. Tegenwoordig móet je juist doen zoals ik toen niet mócht doen maar toch deed.

Ik kreeg daar ook een cultuurschok. Op de academie zaten de recalcitrante kinderen van de rijken. Ik viel daar als boerenzoon helemaal buiten. Zij woonden in grote huizen waar boeken waren. Wij hadden thuis ook boeken: twee. Zij kwamen uit een wereld waarin het gebruikelijk was om kennis te hebben, overzicht. In mijn wereld was alleen overzicht over het veld. Ik had het gevoel dat ik mijn bestaansgevoel moest verloochenen om met hen mee te mogen doen.'

Had het standsverschil daarmee te maken?

'Nee, zo heb ik dat nooit gezien. Ik vond mijn eigen afkomst niet minder. Ik merkte juist dat ik een heel complete wereld bij me had, die van het veld, en dat zij daar ondanks hun boeken jaloers op waren.'

Wat hield die cultuurschok dan in?

'Ik vond op een bepaald moment dat ik maar raar bezig was. Al die kunststromingen waar sprake van was, waren nooit in Deurne geweest. Het kwam me plotseling als ongepast voor om hier abstracte schilderijen te maken als eindpunt van een hele lange weg die ergens in Italië is begonnen. Schilderkunst is in de renaissance ontstaan, toen de dichter gehuurd werd om het portret van de opdrachtgever te bezingen. Ik realiseerde me dat ik, ook al wilde ik een anti-traditioneel schilderij maken, toch in een traditie werkte, een traditie die hier zomaar voorbij was komen waaien, die niets met mijn wereld te maken had.

Dat was ook in een tijd dat eigenlijk alle schilderijen goed werden gevonden. Er bibberde toen iets in de westerse wereld, er was een sfeer van alles-moet-anders. En het leek ook anders te kunnen. Ik hield me niet langer meer met kunst bezig. Ik vond dat eerst de wereld moest veranderen, en dan kon iedereen kunstenaar zijn.'

Heb je je daadwerkelijk met politiek beziggehouden?

'Nee. Ik vond toen zelf van wel, maar achteraf gezien heb ik het spel dat er ook bij hoort, niet begrepen. Het radicale in de politiek bestaat uit woorden, niet uit daden. Op het moment dat je tot daden overgaat, zegt de machthebber dat je een terrorist bent. Ik maakte me verschrikkelijk druk over alles, schreef brieven aan de gemeente, de provincie, de mi-

nisteries, over zaken als bij voorbeeld de industrialisering van de landbouw hier. Dat heeft niets opgeleverd. Deurne is nu het New York van de varkens. De lucht die jij nu inademt, is vandaag al minstens vier keer in een varken geweest.'

Wat ben je gaan doen?

'Ik begon bij voorbeeld speelobjecten te maken voor kinderen, en me bezig te houden met woningbouw. Maar erg duidelijk was het allemaal niet. Een architectenbureau is toch wel handiger.'

Hoe ludiek vatte je dat allemaal op?

'Als mensen mijn activiteiten ludiek noemden, voelde ik me beledigd. Wat ik maakte, was veel meer dan dat. Het was niet speels, maar anders. Ik maakte dingen die er nog niet waren. Als je leest dat dertig procent van de kinderen motorisch gestoord is omdat ze moeten leven op veel te kleine territoria, en je gaat dan huizen ontwerpen, vorm geven aan gedachten over die situatie, dan maak je geen ludiek ding, maar iets levensnoodzakelijks.'

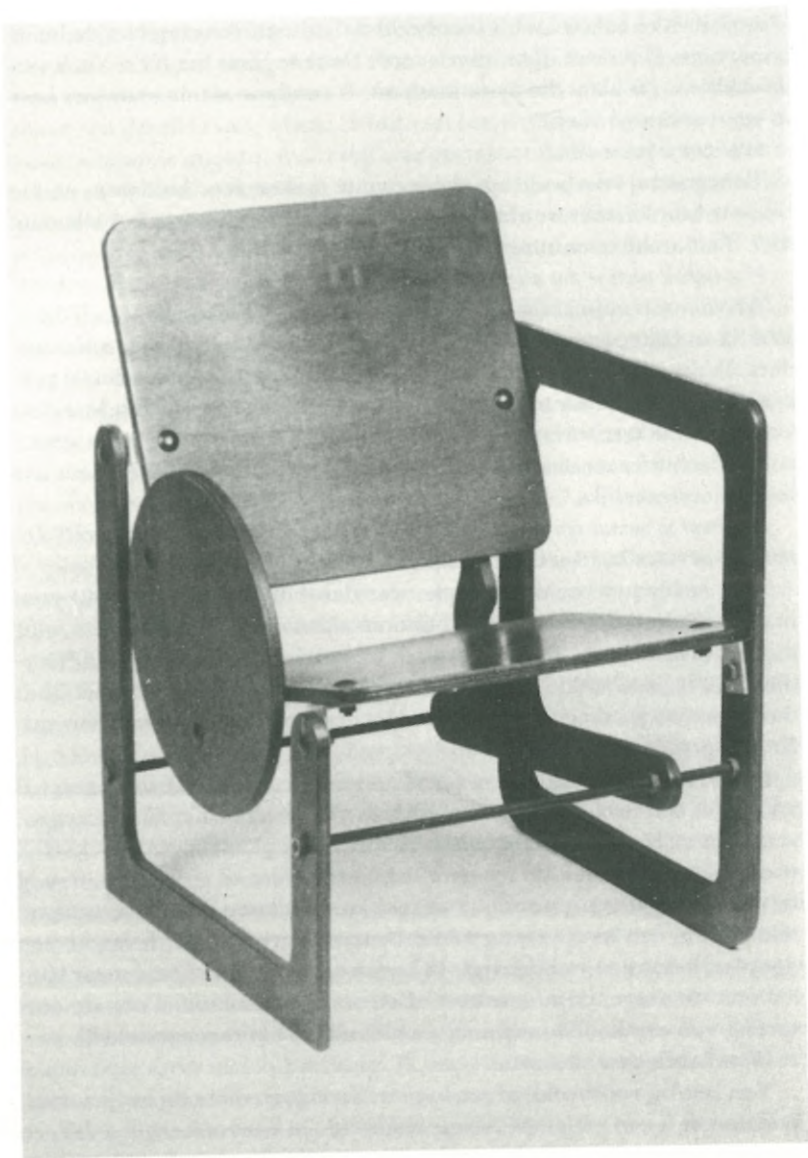
Hoe kom je vanuit een dergelijke houding bij techniek en machines terecht? Die twee zaken staan toch haaks op elkaar?

'Wat er bij voorbeeld gebeurde, was dat ik toen ik die speelobjecten maakte, hulpmiddelen moest fabriceren als mallen of hulpstukken voor mijn boormachines. Toen pas zag ik wat een vernuftig ding zo'n boormachine is: een stukje ijzer waar een krul in zit die je tegen het hout duwt waarna je op een knop drukt. Het gevolg is een knots van een gat, zonder problemen.

Ik heb in mijn leven nog n t heel ander gereedschap gezien, gereedschap dat een heel andere vorm had, een heel ander denken vertegenwoordigde. Het is dus niet zo dat ik machines plotseling aantrekkelijk vond, maar ik verbaasde me over het comfort dat ze opleveren, terwijl ze tegelijkertijd een gruwelijke wereld kunnen laten ontstaan, een wereld waarin een kind veertig meter boven de grond moet leven en een sloot een betonnen wand krijgt. Ik kwam erachter dat er veel meer kanten aan de dingen zijn dan twee. Een warme machine is ook de oorsprong van een koude machine, en niet alleen het tegengestelde.'

Wat is een warme machine?

'Een zeis bij voorbeeld, of een hamer. Ze blijven dicht bij het lichaam. Een hamer is een verlengstuk van een hand. Je kunt ook zeggen dat een telefoon een verlengstuk is van je stem, maar dat is toch anders. Een hamer heeft een onmiddellijke begripbaarheid. Een telefoon is veel mysterieuzer. Bert Schierbeek heeft eens een wondermooie definitie gegeven van een telefoon: een telefoon is alsof je in Maastricht een hond op zijn staart trapt die in Amsterdam begint te blaffen, en dat allemaal zonder hond.'



A-symmetrische stoel (1971)

In jouw werk zit de perfectie van de machine.

'Dat hangt er maar vanaf hoe je machines ziet. Zo is het afwerkingsniveau van mijn objecten heel laag voor machines. Als je de kubus als norm neemt (de kubus is heel problematisch om te maken, daar komen veel zorg en perfectie bij kijken) dan zijn zij maar zo'n beetje in elkaar "gebraden", en vervolgens geschuurd en geëgaliseerd. Je kunt altijd nog zien hoe ze gemaakt zijn. Nog iets waar misverstanden over bestaan, is het verschil tussen hout en ijzer. IJzer wordt gezien als koel, hard, anti-emotioneel. Hout als warm, vriendelijk, werkbaar, kortom als menselijk. Ik weet nu dat voor het boren van een gaatje in een ijzeren balk veel meer subtiliteit vereist is dan bij een houten balk. Je hebt er kennis voor nodig, in je hoofd maar vooral in je handen. Hout vereist een koelere attitude dan metaal. Als je er een stukje af wilt hebben dan hup, doe je dat meteen. Bij ijzer gaat altijd wat mis. Je denkt dat het hard en strak is, maar het lijkt wel peperkoek als je ermee gaat werken. De werkelijke verfijning ligt bij het ijzer. Je hebt er een gevoelswereld voor nodig. Bij intellectuelen zit het gevoel bij het denken hè, en wordt dan ironie. Een metaalbewerker is nooit ironisch. Dat kan hij eenvoudig niet zijn, omdat hij veel tactieler is ingesteld. Bij hem zit de overgang niet in zijn hoofd, maar is heel direct: hij streelt met hetzelfde als waarmee hij een gat boort.

Ter complicatie moet ik dit er ook nog bij zeggen: de plaats die een materiaal toebedacht heeft gekregen, is ook bepalend. Hoe zit de hiërarchie van materialen in elkaar? Wat is een "edel" metaal? Ik gebruik bij voorbeeld bezemstelen, is dat nu iets of is dat niets? In de jaren zestig heb ik me eens voorgesteld om alleen uit panlatten en hardboard een wereld op te bouwen. Door die andere materiële hiërarchie krijg je een totaal andere wereld.'

Hoe noem je de dingen die je maakt: sculpturen, objecten, constructies?

'Gewoon dingen. Ik ben niet met plastic bezig, niet met ruimtelijke werking en dat soort zaken. Ik zie in mijn dingen plantaardige en dierlijke aspecten. Voor mij zijn het wezentjes. Er is een soort kleine vreugde op grond waarvan ik aan de gang kan blijven en die is er op het moment dat er een soort interactie ontstaat tussen het ding en mij. Dan is het plotseling alsof het me aankijkt, dan heb ik er een band mee, alsof het een kind van mij is.'

Je geeft iets menselijks aan de materie?

'Ik beleef mijn materiaal als iets van vlees en bloed omdat ik het niet los kan zien van al de mensen die er al omheen zijn geweest, hun zweet en pijn die nodig zijn geweest om het te maken tot wat het is. Ik houd mij bezig met hoe mensen denken of voelen, althans met hoe ik denk dat

ze gevoeld hebben. Ik ben daar dan bij, ben hun getuige en ik roep getuigenissen op, maak een voorstelling van hoe dingen ontstaan en gebeurd zijn. Mijn dingen zijn, zoals alle dingen die bestaan, condensaties van denken. Sommige bestaande dingen herhaal ik, andere krijgen een vorm die er zonder mij misschien niet zou zijn geweest.'

Jouw 'dingen' worden nu tot kunst bestempeld. Laten we het over de vorm hebben.

'Dat vind ik moeilijk omdat ik altijd denk aan het maken.'

Maar dan zie je toch al iets voor je?

'Ik ben altijd aan het tekenen, dag en nacht. Maar het is niet zo dat ik, als ik een ideeetje heb, dat meteen ga uitvoeren. Het kan soms wel jaren duren voordat het gematerialiseerd wordt. Voor mij is één reden niet voldoende om iets te maken. Er moeten verschillende motieven zijn voordat een vorm er mag komen. Het onderzoek naar die motieven kan langdurig en gecompliceerd zijn.'

Is de schoonheid van een vorm of schoonheid in het algemeen een motief?

'Nee. Eerlijk gezegd heb ik weinig verstand van wat mooi is. Ik kijk naar wat ik getekend heb op een andere wijze. Zo bevalt mij wat ik teken als ik een tentoonstelling heb of anderszins in de belangstelling sta, vaak helemaal niet. Mijn tekeningen worden dan te bedacht of arrogant, een leugen. Dat komt omdat ik dan in de war ben. Maar als het goed gaat, kan het gebeuren dat ik plotseling de meetlat en de driehoek pak. Dat is voor mij het teken dat het serieus wordt. Dan word ik opgewonden en heel benieuwd naar wat er gaat gebeuren, hoe het verder zal gaan. In die zin lijkt wat ik doe op het schilderen.

Alles kan vervolgens belangrijk worden: een gesprek (waarbij ik meestal niet ontvankelijk ben voor wat de ander zegt), een boek, een herinnering. Zo kan ik me dan plotseling herinneren hoe ik als kind met een lepel "ploegde" in het zand. Heel fanatiek trok ik wel vijftig meter lange voren in het zand, met een lepel als ploeg. Ik ben vergeten of ik daarbij een trekpaard was of een tractor. Wat ik met zo'n gedachte ga doen, weet ik dan nog niet. Hij zou bij voorbeeld bij een visioen kunnen komen dat ik eens gehad heb van een grote mechanische spin. Ik bedacht daarbij dat in een kubieke meter zand wel duizend spinnen kunnen zitten. Van daaruit kan het idee ontstaan een "Spinbevrijdingsploeg" te maken.

Ik hecht veel waarde aan de eerste impuls, maar ik ga er ook heel zorgvuldig mee om: ik ben de getuige van mijzelf. Soms ontmoet ik wel eens mensen die uit dezelfde bron putten als ik. Dat verwacht mij altijd zeer. Er schuilt ook iets van gevaar in: als die ontmoeting verkeerd uitpakt, vallen al die glazen om die *daar* nu zo mooi zijn.'

Als ik vraag wat hij met 'daar' bedoelt, is hij duidelijk in verlegenheid gebracht. Hij wil dat onderwerp eigenlijk laten rusten, zegt hij, omdat spreken erover hem vaak kwetsuren heeft opgeleverd. De breuk met de dorpsgemeenschap heeft, begrijp ik, hiermee te maken.

Van Bakel: 'Ik denk wel eens dat als ik alles op tafel leg, dat ze me dan vastzetten. Ik wil wel aanduiden dat er iets is, maar ik ben bang dat het vertrappt wordt. Er wordt zo onzorgvuldig met mensen omgegaan, ook door mensen die beter zouden moeten weten, die op grond van hun intelligentie meer verantwoordelijkheid hebben. Als je denkt en je gaat vooruit in je denken, dan geef je iets prijs. Maar je kunt ook omvallen. Er is altijd een mogelijkheid van desintegratie als je verder gaat en je op vreemde paden begeeft. In die zin kan kunst desoriënterend zijn.'

Na enige verkennende vragen van zijn kant, wil hij toch wel meer loslaten. Nee, dit 'daar' beschouwt hij als een heel andere wereld dan zijn persoonlijke.

'Het is mijn wereld niet, het is een projectie... ik kom daar wel eens... mijn dingen komen eruit gevallen... ik heb een weg gevonden om gedeelten van de dag "daar" te zijn, soms meer soms minder. Maar het kost je wel je persoonlijke geluk. Je kunt je niet handhaven met andere mensen, je kunt geen concessies doen.'

Wat gebeurt er dan met je?

'Ik kom in een toestand van uitzonderlijke helderheid. Dat is iets wat ik zelf doe, maar er zijn wel allerlei rituelen bij nodig. Dingen maken bij voorbeeld. Als ik alleen maar zou tekenen droogt de bron op. Maar het maken is niet prettig, je stoot vaak op taboes die het spirituele in de weg staan. Ik denk wel eens dat mensen die dingen maken seksuele devianten zijn, want waarom gaat iemand iets maken wat op dat hele speciale terrein ligt dat kunst heet? Je krijgt een soort bezetenheid die onrust veroorzaakt, onaangenaam is. Het is alsof je vooruit gedrongen wordt door krachten die verwant zijn aan de manier waarop de geslachtsdrift ervoor zorgt dat er nieuwe mensen komen. Een soort cultuurdrijf dus die erop gericht lijkt te zijn nieuwe ideeën voort te brengen. Het is van belang die ideeën zo goed mogelijk te objectiveren, zodat anderen ook iets hebben aan wat jou bezielt en zo ook weer vooruit kunnen. Dan krijgt dat hele proces een doel.'

Wat is dat doel, denk je?

'Het bewustzijn van mensen in het geheel te vergroten. Misschien dat daar de vrijheid ligt. Er is een geschiedenis van het bewustzijn en ik denk dat die gestuurd wordt door de kunst. Er zijn heilige momenten. Waar die liggen weet ik niet, maar sommige kunstwerken zijn resultaten van die momenten. Ze zijn van belang voor hoe geest, hoe bewust-

zijn zich ontwikkelt. Er moet dan ook zuinig worden omgegaan met kunst.'

Jouw 'dingen' verwijzen met hun machine-achtige uiterlijk ook naar een dominante van onze maatschappij om alles ondergeschikt te maken aan het technologische en functionele denken.

'Ik kom er steeds meer achter dat de maatschappij helemaal niet functioneel is, maar zelfs anti-functioneel. Fabrieken, hinderwetgeving, arbeidsovereenkomsten, ministeriële beslissingen en ga zo maar door, resulteren in iets wat ik op de wc neerzet: een spuitbus met een dennegeur die moet verhinderen dat degene die na mij komt mijn drol zal ruiken. Dát is nu het arbeidsplaatsenverhaal in kort bestek.

Ik zou willen dat de beeldende kunst en het vormgeven een tegenwicht vormen en een laboratorium van het denken waren. Als je nu de letters van een computer ziet, dan realiseer je je dat je in een barbaarse wereld woont: heel de mooie, subtiele geschiedenis van de letter wordt in een klap tenietgedaan. Zo gaat het voortdurend. De meeste voorwerpen zijn wel operationeel maar de visuele informatie is minimaal, en daardoor vind ik ze niet functioneel.'

De dingen die jij maakt, staan in een museum als kunstwerken. Ze richten zich tot een tamelijk klein publiek. Hoe valt dat te rijmen met de kloof die je ooit wilde dichtten tussen kunst en het dagelijks leven?

'Ik denk nog steeds dat als ik het echt goed doe, dat het dan mogelijk is om een fractie nieuw bewustzijn aan te reiken aan die mensen die de verantwoordelijkheid willen nemen voor hoe het verder zal gaan in de wereld. Ik zie dat klein, meer van individu tot individu, en ik zeg dat aan de hand van mijn eigen geschiedenis. Ik geloof dat als mensen bij zichzelf blijven, kritisch zijn op wat ze doen en in hun verhouding tot de wereld een zekere strengheid hebben, dat ze dan energie opzamelen in de loop der jaren die er op een gegeven moment weer uitkomt en overgaat op anderen.'

De kunst als redding van de wereld?

'Niet de kunst: de juiste houding. Ik weet helemaal niet of er iets gered moet worden, en ik heb ook niet de behoefte om dat uit te gaan zoeken. Wat ik wel wil weten, is hoe er gedacht is, hoe zaken tot stand zijn gekomen, en vervolgens kies ik mijn positie en ontdek wat ik zou kunnen doen. Dat kunnen doen is niet spectaculair, het is zelfs dun, maar het is er wel.'

In het Van Abbemuseum hingen ook schilderijen van Van Bakel. Ik zeg dat ze mij niet erg overtuigden.

Van Bakel: 'Ik maak om de twee jaar een schilderij om voor mijzelf



Dag- en nachtmachine (1975-'77)

mijn identiteit te bevestigen. Tijdens het uitvoeren en afwerken van mijn dingen en door alle organisatie en perfectionering die daarbij nodig is, vergeet ik wel eens dat ik met kunst bezig ben. Dan ontstaat er meer perfectie dan een goed ding dat betekenis heeft. Als correctie heb ik daarvoor altijd verf klaar liggen. Dan corrigeert dat schilderij mij, wordt een soort plaatsbepaling waaraan ik afmeet of mijn dingen goed zijn.'

De schilderkunst als richtlijn.'

'Ja, ik voel mij een schilder en ik schilder met de boormachine.'

Waarom gebruik je dan geen kleur bij je 'dingen'?

'Omdat ik er nooit uitkom. Toen ik nog uitsluitend schilderijen maakte, was ik vaak bezig met uit te rekenen hoeveel gram geel of blauw hoeveel vierkante decimeter opleverde, en hoeveel vierkante centimeter nodig was om het gevoel dat ik had over te dragen, en of het soortelijk gewicht van verf wel overeenkwam met de manier waarop ik schilderde.

Op een bepaald moment wilde ik kleuren "verplaatsen". Ik wilde gekleurde objecten maken die voor het geluk zorgen. Dat hield in dat kleuren moesten veranderen al naar gelang de dag was – bij een grijze dag veel warme kleuren, bij een warme dag koude kleuren. Ik wilde daarvoor een mechaniek ontwerpen dat die verandering automatisch tot stand zou brengen. Ik ben uiteindelijk met dat mechaniek verder gegaan en daaruit is mijn eerste grote ding ontstaan: *De dag- en nachtmachine.*'

Vliegen als verlangen

Panamarenko

Er is veel aan Panamarenko's objecten te zien, maar het meest frappante is toch wel hun onbeweeglijkheid.

Dat klinkt niet erg revolutionair. Per slot van rekening is onbeweeglijkheid bij sculpturen eerder regel dan uitzondering. De beelden die standbeelden worden genoemd voegen daar zelfs nog een air van onverzettelijkheid aan toe. De sculpturen van Panamarenko (1940, Antwerpen) behoren echter tot een categorie waar het juist om beweging en dynamiek gaat, en precies daarbij doet zich een paradoxaal verschijnsel voor: het beeld lijkt aardser en onbeweeglijker dan gewoonlijk. De pirouette bij voorbeeld van een bronzen ballerina komt nooit verder dan het vermoeden van een pirouette, al is dat bij lange na niet zo tragisch als wat de futuristen is overkomen. Zij hadden hun sculpturen vol beweging en dynamiek gedacht, terwijl deze juist toonbeelden werden van massiviteit en verstening. Zo bezien had Panamarenko er beter aan gedaan voor een minder treurige categorie van kunst te kiezen.

Hij heeft zich van die voorgeschiedenis echter niets aangetrokken en zelfs een keuze gemaakt voor de vorm van beweging die voor ons het meest begerenswaardig en problematisch tegelijk is: vliegen. Bewegingsmechanieken, aandrijfsystemen, vleugels, alles in zijn werk spreekt over loskomen, opstijgen en de verrukking van het zweven. Het verhaalt ook van de vanzelfsprekende middelen waarmee de natuurlijke vliegers zijn uitgerust en de tobberige constructies waarmee menselijke vliegers het moeten doen. De vormen herinneren aan libellen, vliegen, vogels én ze doen denken aan ondeugdelijk gebleken vliegtuigtypen. Het is alsof Panamarenko de geschiedenis van de luchtvaart nog eens in artistieke termen herhaalt.

Nu is belangstelling voor het vliegen niet nieuw in de geschiedenis van de kunst. De Russische constructivist Vladimir Tatlin bij voorbeeld voltooide in 1932 zijn beroemde *Letatlin*, een constructie met beweegbare vleugels waar een mens in plaats kon nemen. Tatlin had daarvoor een grondige studie gemaakt van de vormen en bewegingen van vogelvleu-

het realiseren van
de intentie is belangrijk
want het werk moet verstaanbaar / objectief?

gels en was ervan overtuigd dat vliegen met zijn voertuig mogelijk was – al zouden we dat wel moeten leren. ‘Maar’, stelde hij, ‘hebben wij ook niet geleerd om in het water te zwemmen, en te fietsen? Precies zo kunnen wij leren met de *Letatlin* in de lucht te vliegen.’

Maar waarom niet gewoon het vliegtuig genomen? ‘Ik wil’, zei Tatlin, ‘de mens het gevoel voor vliegen teruggeven. Het mechanische vliegen met het vliegtuig heeft ons daarvan beroofd. Wij voelen daarbij niet de beweging van ons lichaam in de lucht.’

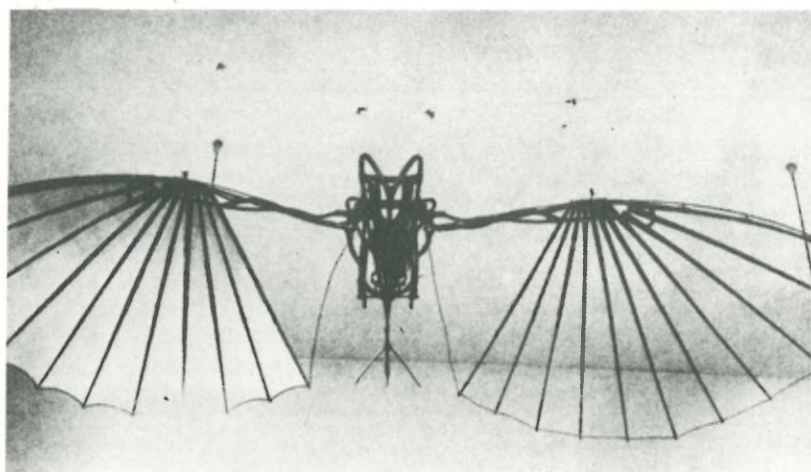
De constructies van Panamarenko lijken in eerste instantie een parodie op het streven van Tatlin. De vleugels zijn stijf, broos en onmachtig. Ze zijn gemaakt van rijstpapier, vliedunne stof of sigarenkistjeshout, materialen die op zichzelf beschouwd licht en luchtig zijn, maar een bespotting inhouden voor iedere serieuze piloot. Waar iemand zou kunnen plaats nemen is wel eens een fietszadel of andersoortig zitattribuut aangebracht, maar even vaak is zonneklaar dat de aluminium buizen in diepe treurnis zouden doorbuigen als het gewicht van een mens, zelfs van een klein mens, erop neer zou komen.

Even twijfelachtig is de functie van de tandraden, wielen en aandrijfassen. Er lopen weliswaar (fiets)kettingen en koorden overheen en naar toe, maar een kind kan zien dat ze geen enkele luchtverplaatsing kunnen veroorzaken, laat staan het suizen van vliegwind oproepen. Zelfs het insinuerende gepiep en geratel ontbreekt, dat Tinguely zo demonstratief aan zijn bewegingsconstructies heeft meegegeven. Een object van Panamarenko is een toonbeeld van roerloosheid en stilte.

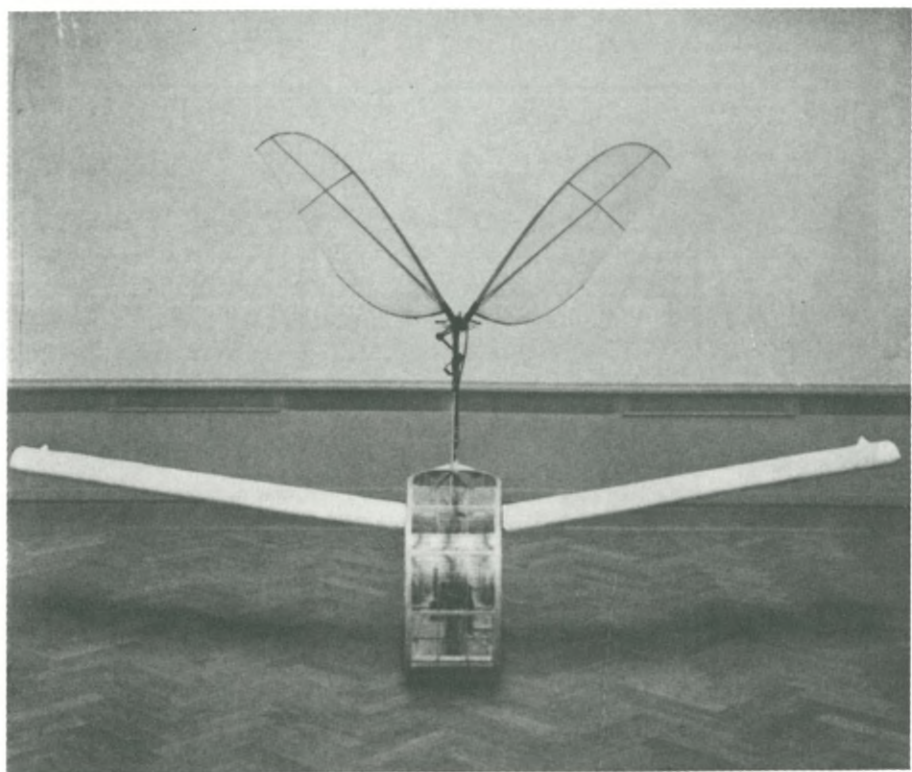
Toch zou het niet juist zijn te concluderen dat het vliegen bij deze kunstenaar als een illusie van het vliegen is bedoeld, zoals de pirouette in brons bij voorbaat als een illusie van de dans moet zijn geconcipieerd. De sculpturen zijn heuse vliegconstructies. Alleen, ze functioneren niet op een technologische manier. Het zijn geen machines en ze zijn ook niet zo bedoeld. De broosheid van hun constructie lijkt veeleer de broosheid van een gedachtenconstructie gestalte te geven. Anders gezegd, ze lijken er te zijn om *ideeën* op te wekken over wat vliegen zou kunnen zijn.

Zo bezien zijn Panamarenko's bouwsels echt en bedenksel tegelijk, tastbare verbeeldingen. Als ze al kunnen zweven (hijzelf houdt met die mogelijkheid ten zeerste rekening), dan toch voornamelijk tussen droom en werkelijkheid. En in die zin sluiten ze weer aan bij wat Tatlin ooit opmerkte – dat vliegen voor mensen voornamelijk in de geest bestaat.

Naarmate een constructie sterker ideeën over vliegen oproept, neemt, net als bij de onbeweeglijk beweeglijke beelden, de aandacht toe voor de



Tatlin *Letatlin* (1930) (Reconstructie)



Panamarenko *Umbilly* (1975-'76)

vormen en materialen waaruit hij is opgetrokken. Dan blijkt dat Panamarenko ook op het vlak van de kunst onderzoek doet en de esthetische betrekkingen bestudeert tussen de verschillende materialen, en tussen materialen en vormen. Eén bekende vraag overkoepelt daarbij alle andere: hoe krijg je spanning tussen je materiaal en wat je wilt zeggen? Of, anders geformuleerd: hoe voorkom je dat het ene de illustratie wordt van het andere, en omgekeerd? Panamarenko speelt, zoals iedere goede kunstenaar, het spel hoog, en verliest dan ook wel eens. Zijn *Kastanjeblad* is daar een voorbeeld van.

Het is een grote, organisch gevormde constructie van glazig-groene kunststof, die, zoals de titel zegt, iets van een boomblad weg heeft. Een druk op een knop en het blad verheft zich van zijn sokkel, niet om weg te dwarrelen of iets anders te doen dat tot de geheimen van een boomblaadje behoort, maar om korte tijd in de lucht te blijven hangen en dan weer te landen, even recht, stram en stijf als het is opgestegen.

Natuurlijk is dat kunstig, maar precies dat besef blokkeert het gevoel van vliegen. Er komt niet meer van de grond dan de gedachte naar een bedenksel te kijken, een technische truc, en dat houdt in dit geval een brevet van onvermogen in.

Het kritiek binnen expr theorie heeft wel te maken met dat de boodschap niet aankomt

Kastanjeblad is een uitzondering. Vrijwel altijd stijgen Panamarenko's voertuigen op in dezelfde ruimte die ze in ons creëren. Daar vliegen ze rond met hun beweeglijke onbeweeglijkheid, als een wonderschone verbeelding van een verlangen. Niet zozeer een verlangen om te vliegen, maar een verlangen dat een verlangen naar vliegen wil blijven.

Als deze wel aankomt dan komt de ontvanger een buitengewoon ervaring ten deel

Een rozentuintje van de ziel

Henry Moore

Het zou niet terecht zijn om Henry Moore (1898-1986) een controversieel kunstenaar te noemen. Echt geredetwist over zijn sculpturen is er eigenlijk alleen aan het begin van zijn lange carrière. Maar dat het met het oeuvre van deze succesvolle beeldhouwer toch niet helemaal lekker zit, bleek maar al te duidelijk uit de twee soorten necrologieën in 1986.

Geen krant of televisiejournaal, of de overledene werd geprezen als de grootste beeldhouwer van de twintigste eeuw. Geen toonaangevend kunsttijdschrift, of hij werd met een schouderophalen afgedaan, zo die moeite al werd genomen. Kennelijk was de status van Moore in de wereld van alles en iedereen een andere geworden dan die in de wereld van kunst en kunstcircuit.

Nu treft dit verschijnsel wel vaker beroemde kunstenaars (Kokoschka om er een te noemen), terwijl op de kwaliteit van hun werk niet werkelijk valt af te dingen. En Moore was, zo kon je twee jaar na zijn dood op een overzichtstentoonstelling in de Royal Academy of Arts in Londen helder zien, een voortreffelijk beeldhouwer. Maar met voortreffelijkheid alleen ben je er als kunstenaar nog niet. Integendeel, paradoxaal genoeg levert een teveel aan perfectie te weinig controverse en daardoor een ware scheiding der geesten op. Wat Moore vanuit de kunstwereld voor de voeten is geworpen, is dat zijn oeuvre 'a country garden of the soul' is, een al te keurig rozentuintje.

Wat is daar eigenlijk tegen? Eerlijk gezegd moet ik er niet aan denken dat al die Moores in de parken of bij de multinationale kantoorgebouwen van de hectische wereldsteden ook nog eens een verontrustend of zelfs agressief uiterlijk zouden hebben. Een van de overtuigendste karakteristieken van zijn sculpturen is nu net die vredige en harmonieuze schoonheid.

Deze evenwichtige schoonheid heeft Moore van meet af aan gezocht: in het materiaal, in de vorm, maar ook, en dat is voor een twintigste-eeuwse kunstenaar een hachelijke zaak, in het onderwerp. Hoe hachelijk blijkt andermaal, want Moore heeft uiteindelijk het onderspit gedolven. Niet zozeer omdat hij vrijwel uitsluitend mensbeelden heeft ge-

maakt, want dat heeft bij voorbeeld Francis Bacon ook gedaan, maar omdat hij voorbij is gegaan aan een eis die deze eeuw aan figuratieve kunst stelt: relativering, onverschillig of die nu tot stand komt via ironie en absurdisme, of via een nadrukkelijke dramatiek, of via het uitspelen van de formele middelen. Moore heeft, in een tijdperk dat de kunst van God (en nog veel meer) los is, die dwingende eis wel genegeerd, maar tot een bevrijdende rebellie is het niet gekomen. Daarvoor is hij te chic gebleven.

Tot nu toe beschrijving van waarderingsproblemen in kunstwereld. Wat vindt de er zelf van?

Laat ik echter niet te veel vooruitlopen op de ontwikkelingen. De jonge Moore, dat wil zeggen de Moore van de late jaren twintig tot aan de Tweede Wereldoorlog, heeft nog van alles in huis dat hem verbindt met de vernieuwingen die zich in de beeldhouwkunst hadden voorgedaan. Verbindt, want een echte pionier kun je Moore niet noemen. Zijn beelden uit die jaren leunen sterk op de ontdekking van de 'primitieve' kunst uit Afrika, Oceanië en Amerika door kunstenaars van het Europese vasteland als Gauguin, Picasso, Derain en Brancusi, rond 1906.

Overigens doet die secundaire beïnvloeding in mijn ogen niets af aan de kracht van Moores werk. Wel krijgt de betiteling 'grootste beeldhouwer van deze eeuw' er op z'n minst een geur van mythologisering door, waaraan Moore flink heeft bijgedragen door te zwijgen over belangrijke invloeden van tijdgenoten, of die zelfs te ontkennen. Hoe schatplichtig Moore is aan het kubisme blijkt uit schetsen en enkele stenen maskers uit 1929. Ze herinneren aan de jonge Picasso en aan Lipchitz, die op hun beurt sterk onder de indruk waren van kunst uit Afrika. Moore had in die tijd een iets andere voorkeur. Hem fascineerde vooral precolombiaanse kunst, en ook die invloed is terug te vinden. Het resultaat van die mengeling zijn maskers die misschien niet erg persoonlijk zijn, maar wel indruk maken door de wijze waarop Moore met eenvoudige maar uitgekiende middelen tot een grote expressie weet te komen. Moores voorkeur voor precolombiaanse kunst blijkt een steenhouwer in hem te hebben wakker gemaakt met een grote liefde voor het soort vormen waarover men graag zijn hand laat gaan: rondingen met grandeur. Die liefde, die hij altijd trouw zal blijven, krijgt in 1929 gestalte in een adembenemend travertijn-marmeren beeld: *Figuur met gevouwen handen*.

Een vrouwenfiguur vouwt haar handen onder haar borst samen, de schouders recht, de kin fier omhoog en een trotse, of liever: een ongeennaakbare uitdrukking op het gezicht. Kleimodel en meetapparatuur zijn er niet aan te pas gekomen, het beeld is direct en trefzeker uit het harde gesteente gehouwen. Je zou bij zoveel présence bijna zeggen dat

het zichzelf eruit bevrijd heeft.

Toch zou het beeld zonder naambordje niet als een Moore te herkennen zijn. Daarvoor is het te 'primitief' Mexicaans. Op een tentoonstelling van precolombiaanse kunst zou het echter ook een beetje uit de toon vallen, zelfs wanneer, zoals de tendens is bij dit soort tentoonstellingen, het zwaartepunt wordt gelegd bij de 'esthetische waarde' van de sculpturen (de gebruikelijke formulering die de impertinentie mogelijk maakt om de culturen waarmee ze zijn verweven samen te vatten in een paar jaartallen en classificeringen). Moores vrouwenfiguur heeft net dat tikkeltje esthetische waarde extra dat er geen precolombiaanse sculptuur van maakt, maar een vertolking van een precolombiaanse sculptuur. Niet het ritueel, de magie, de vreeswekkende demon die afgeschrikt of positief gestemd moet worden komen erin tot uitdrukking, maar veel eerder een zoeken naar schoonheid. Schoonheid die voortkomt uit vorm en materiaal.

'Wat ik nastreef', zei Moore, die zijn werk welsprekend en vaak commentarieerde, 'is de intrinsieke emotionele betekenis van de vorm.' En over zijn materiaalgebruik: 'Sculptuur in steen moet eerlijk op steen lijken.' Simpele bewoordingen die in de praktijk uitermate complex uitpakken, maar ze zeggen wel duidelijk dat Moore in deze tijd niets moest hebben van het klassieke schoonheidsideaal, niets dus van de sculptuur als Idee.

Wat iemand gezegd heeft in zijn jeugd, kun je later meestal maar beter niet herhalen. Moore heeft in de jaren vijftig zijn standpunt volledig herzien, en vorm en materiaal in dienst gesteld van de idee. Die abrupte verandering is door kunsthistorici vaak in verband gebracht met een reis van Moore door Griekenland. Zijn oeuvre zelf biedt misschien wel meer steekhoudende aanknopingspunten. Er vallen bepaalde constanten in te ontdekken die achteraf gezien wel móesten leiden tot Moores ommezwaai. En tot de uiteindelijke desinteresse voor zijn werk.

Het begin van Moores einde dateert uit 1929 en ligt op haar zij: *Reclining Figure* – liggende, rustende of leunende figuur. Die titel zullen we van nu af aan voortdurend tegenkomen, want hij hoort bij een van de twee onderwerpen die Moores oeuvre het permanente ritme geven van een tam-tam: de Vrouw.

Wat, zo vraag je je af als je haar in al haar splendeur ziet liggen, kan ertegen zijn dat een kunstenaar een duidelijke voorliefde heeft voor een onderwerp? Niets, lijkt mij, tenminste als die kunstenaar erin slaagt wat het voor hem persoonlijk betekent op een belangwekkende wijze over te



Reclining Figure (1929)

brengen. Alles, als hij het hanteert als richting- en maatgevend voor het bestaan. Het onderwerp (en tot voor kort ook het genre) is als bepalend element uit de moderne kunst gebannen, juist omdat het samenging met het hiërarchische denken. Sindsdien hebben de meest uiteenlopende kunstenaars op de meest uiteenlopende wijzen geprobeerd alle onderwerpen als volstrekt gelijkwaardig te behandelen en zo in ieder geval in de kunst hiërarchie en moraal de kop in te drukken. Dat het is als een bal onder water houden, geeft er des te meer spanning aan.

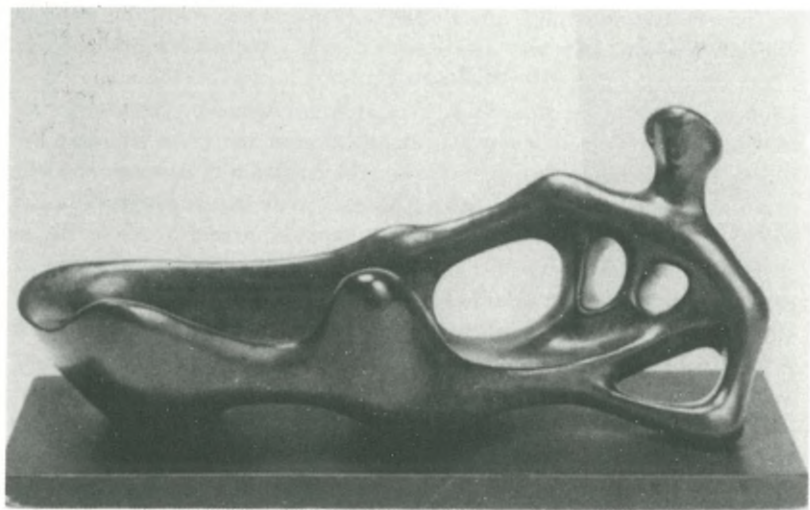
De eerste *Reclining Figure* is een veelbelovende verbintenis tussen de magnetische kracht van het 'primitieve' beeld en westerse esthetische waarden als harmonie, balans en ordening. Moore heeft een Chacmool, een regengod van de Maya's, een vrouwelijk lichaam gegeven en ook de houding meer in overeenstemming gebracht met zijn persoonlijke voorkeur. Haar linkerarm bij voorbeeld is boven haar hoofd geheven, waardoor naast het oor een natuurlijke opening ontstaat, die het massieve beeld elegantie geeft. Bovendien vormen de rechterarm waarop ze steunt, de puntige linker elleboog achter het ronde hoofd, de kleine priemende borsten, de gladde buik en de zeg maar gerust knoerten van knieën te zamen een ware lusthof van bergen en dalen. En ook nu weer is prachtig gebruik gemaakt van de karakteristieken van de steensoort.

Een lichaam als een landschap: Moore streefde ernaar die associatie onmiddellijk op te roepen. Sterker nog, hij wilde het een in het ander laten overlopen. Daarvoor was het niet voldoende dat de sculptuur vrij in de open lucht stond (Moore zou altijd een wijd uitzicht voor zijn 'art of the open air' eisen), ze moest zelf ruimte in zich hebben, alsof 'de uiterlijke vorm een innerlijke vorm ontsluit', zoals Moore (onder de indruk van de Persona-Animatheorie van Jung) het formuleerde.

In de tweede helft van de jaren dertig meent hij voor deze bijna onmogelijke opgave een formele oplossing te hebben gevonden. Onder de borsten en tussen de benen van een *Reclining Figure* zijn nu openingen gemaakt, die een doorkijkje geven naar de luchten en het omringende landschap. Of doorkijkje, doorkijk is een beter woord, want het grote formaat heeft ondertussen zijn intrede in Moores oeuvre gedaan, om niet meer te wijken.

Moores vele schetsen laten zien hoe hij terzelfder tijd gefascineerd raakt door botten, wervels en schelpen. Binnen het tijdsbestek van een jaar of vijf spitst deze belangstelling voor organische vormen zich toe en worden de sculpturen van hoekig, ruw en 'primitief', rond, glad en esthetisch.

Ze worden ook steeds abstracter. Of beter, ze zien er steeds abstracter



Reclining Figure (1945)

uit, want telkens weer lijkt iets zich uit alle macht uit de non-figuratie te willen bevrijden: Moores tweede onderwerp – Moeder en Kind.

Moore, daaraan zal inmiddels niemand twijfelen, prefereert het lichaam van een vrouw boven dat van een man of dier. Zijn vroegere *Reclining figures* hebben, zonder nu direct doortrokken te zijn van erotiek, een onmiskenbaar sensuele uitstraling, niet in de laatste plaats door het geraffineerde materiaalgebruik. Ze zijn aards en hemels tegelijk. Bij de moeder/madonna-en-kindbeelden klinkt heel iets anders door. In de jaren dertig, als hij de tweeënheid nog vrij abstract houdt, is dat ontroering. Maar in de late jaren veertig loopt hij recht in de fuik die achter een dergelijk onderwerp ligt, en schiet hij door – naar een walgelijke sentimentaliteit.

Wat heeft Moore ertoe gebracht om in 1943 de Saint Matthew's Church van Northampton te voorzien van plumpe, grauwe poppen, die een madonna met kind voorstellen? Dwong zijn openlijk beleden ambitie om de religieuze kunst weer 'grandeur en adeldom' te geven hem tot grote concessies aan de traditie? Of meende hij dat zijn prestige als Engelslands officiële tekenaar-in-oorlogstijd hem verplichtte kunst te maken die het ganse volk als richtinggevend zou ervaren? Opvallend is wel dat het gemakkelijke sentiment van deze sculptuur en de stichtelijke familiegroepen die vlak na de oorlog volgen, stilistisch op een lijn liggen met zijn nadrukkelijk dramatische tekeningen van mensen in de Londense ondergrondse tijdens Hitlers bombardementen.

Hoe dan ook, het onderwerp domineert nu en daarmee lijken zowel Moores gevoel voor een inspirerende vorm als zijn vermogen materialen te bezielen geknecht te zijn. Hij stapt over op brons, lood en staal, materialen die zonder twijfel een eigen schoonheid hebben, maar in combinatie met gelikte onderwerpen razendsnel grootburgerlijk en kitscherig worden. Een moeder met kind op schoot in een schommelstoel, uitgevoerd in brons, roept een verplichte blijheid op die goed is voor een migraine-aanval, bij mij althans.

Wie verbaast zich er nu nog over dat Moore zijn standpunt heeft herzien? 'Het gaat mij niet meer om het materiaal en de vorm', zegt hij tijdens een vraaggesprek, 'maar om de idee van de kunstenaar.' Een honorable standpunt, tenminste als die ideeën tot nieuwe inzichten leiden. Maar daaraan mankeert het Moore nu net. Zijn vrouwen en moeders zijn refrainen van kleffe verering geworden, waaraan hij alles onderwerpt. Als hij na enkele jaren weer op 'primitieve' vormen overstapt, komt hij niet verder dan 'primitivisme' als esthetische karikatuur.



Rocking Chair No. 3 (1950)

Moore schijnt van mening te zijn geweest dat zijn onderwerp zelf een algemeen en eeuwig geldende emotionele inhoud heeft, waar vorm en materiaal uitsluitend een verfraaiende functie bij vervullen. Hij preteendeert niet te weten dat een kunstwerk met een hooggestemde boodschap een nietszeggend kunstwerk is als het de gebruikelijke interpretatie oproept. Alleen wanneer vormgeving en materiaalgebruik een zekere dubbelzinnigheid en onaangepastheid hebben, wordt het mogelijk de spirituele omweg te maken die én bevrijdend is voor de verbeelding én dwingend voor de aandacht. Maar Moore is als beeldhouwer zélf een beetje een *Reclining Figure* geworden.

Op het hoogtepunt van zijn succes, als iedere metropool of multinational fondsen probeert vrij te maken om een kostbare Moore te kunnen aanschaffen, laat hij van zijn beelden kopieën maken, die maar één simpele gedachte uitdrukken: een sculptuur imponeert als het formaat imponeert. De architect die van Moore wel eens iets anders wil dan wat hij al kent, vangt bot. Moore wil niet, of kan niet.

Een enkele keer jaagt hij zich nog wel eens op naar een werkelijk interessante vorm. *Knife edge, two pieces* uit 1961-'62 is er zo een, misschien wel omdat Moore eindelijk aan een vrouwenfiguur weer kantige en hoekige trekken geeft: alsof er meer dan een Heilige Maagd in huist.

Van voren gezien is de tweedelige sculptuur breed en gesloten, van opzij oogt ze mesdun en agressief. Zodra je er echter omheen begint te lopen, laat ze holten en bollingen, strakke en organische vormen, ruimten en oppervlakten zien: een voortdurend, fascinerend open- en dichtgaan – het werk van iemand die weet wat sculptuur is.

Zelfs Moore moet hierbij even zijn Moore-moeheid zijn vergeten.

De passie van een vlindervanger

Lucian Freud

Een man, die afgaande op de titel van het schilderij Harry Diamond heet, zit in een ouderwetse crapaud met wieltjes. Veel te kleine wieltjes naar verhouding. Ze moeten gepiept en geknarst hebben toen de have-loze stoel naar voren werd gereden, verder weg van een eenvoudige bruinhouten kleerkast met laden en een badkuip met wasbak ernaast. De donkergrijze stof op de smalle voorkant van de stoelleuning hangt er in rafels bij. Er zit een stof met kleine bloemetjes onder, als van flanellen meisjespiama's.

De man zit op een vierkant kussen in de stoel. Het is niet grijs, maar vuilwit en bedekt waarschijnlijk een bultige zitting. Hij heeft een gekwelde uitdrukking op zijn gezicht, zijn vuist ligt losjes gebald op de armleuning. Toch moet het niet zijn omgeving zijn waardoor Diamond zich onbehaaglijk voelt. Daarvoor is zijn blik te gelaten en de bittere trek om zijn mond te oud. Het ziet er veeleer naar uit dat de omgeving zich heeft aangepast aan zijn onbehagen, zijn ongemakkelijke manier van aanwezig zijn.

De kleur van zijn trui bij voorbeeld is door het kussen overgenomen, het grijs van zijn pantalon is het grijs van de stoel, zijn stevige bruine schoenen staan naast stevige bruine stoelpoten en zijn krachteloos gebalde vuist ligt vlak boven het onttakelde, ronde uiteinde van de stoelleuning. Harry Diamond met zijn kalende hoofd, zijn bril en zijn geslagen houding zit niet zomaar op een stoel, hij zit op Harry Diamond, een man met een verleden. Hij zit daar met zijn verraderlijke kleren aan, kleren die niet bedekken, maar blootleggen. Wie naar hem kijkt, begrijpt de ontzetting van de vrouw die plotseling zag hoe al die mensen op straat onder hun kleren naakt waren.

Niemand schildert het naakt als Lucian Freud (1922, kleinzoon van Sigmund) die Harry Diamond zo heeft neergezet. Of het moest Francis Bacon zijn. Voor mij althans behoren beiden tot één bloedgroep. Die verwantschap (die ook door de schilders zelf gevoeld moet zijn: ze hebben elkaar herhaaldelijk geportretteerd) staat los van formele overeen-



Paddington interior, Harry Diamond (1970)

komsten: de vrij klassieke, realistische portretten van Freud lijken uiterlijk helemaal niet op de uit chaos en toeval opgetrokken 'verschijningen', zoals Bacon de zijne noemt. Wat beiden gemeen hebben is veel sterker en veel beslissender dan dat: ze schilderen het bestaan in zijn naaktheid, maar ook, en misschien wel vooral, in zijn intimiteit. Beiden hebben daarvoor een manier van kijken ontwikkeld (en kijken is hier schilderen) waar niemand aan ontkomt, de kijker niet en de schilder zelf ook niet. Niemand, behalve nu juist degene op wie het oog gefixeerd is: de geportretteerde.

Voor wie een eerste blik werpt op Freuds schilderijen, zal dit wel merkwaardig klinken. De geportretteerden zijn zonder uitzondering afgebeeld in een staat van grote passiviteit. Ze ogen willoos, gelaten, doodmoe. Ze lijken geknecht en gekleineerd en, als het om vrouwelijke naakten gaat – en dat zijn er bij Freud nogal wat – ook nog eens blootgesteld aan een ieders 'lage lusten'. Een nadere beschouwing levert een heel andere indruk op. De personages lijken dan helemaal niet hanteerbaar en manipuleerbaar te zijn, niet beklagenswaardig en treurig, maar juist ongenaakbaar, majestueus en volstrekt autonoom. Dat kan, omdat Freud zelf hun een geheim wapen in handen heeft gegeven: een cocon van persoonlijke intimiteit.

Hoe machtig dat wapen is, en ook hoe zeldzaam in een ruimere context dan die van de schilderkunst alleen, blijkt als het ontbreekt, zoals op de schilderijen van de jonge Amerikaan Eric Fishl. *Two women in a bedroom* bij voorbeeld (uit 1982) is kenmerkend voor zijn oeuvre. Het schilderij toont een vrouw op een opengeslagen bed, naakt. Ze ligt gedeeltelijk op haar zij, haar benen half opgetrokken waardoor de vlezige billen en het harige geslacht goed zichtbaar zijn. We kunnen er niet langs kijken ook al zouden we dat willen, want ze is zo centraal geplaatst op het naar ons toe kantelende bed dat ze bijna van het doek afglijdt, recht in onze schoot. Bovendien kijkt ze ons aan, niet betrapt, niet uitdagend, maar ontspannen, wat nog eens benadrukt wordt door de arm die ze losjes onder haar hoofd heeft gevouwen. Achter haar staat een naakte vrouw zich af te drogen. Ook zij kijkt ons aan alsof het vanzelfsprekend is dat wij haar zo zien.

Dat is het eigenlijk ook, want dit plaatje van het intieme leven is ons bekend uit de zogenaamde populaire lectuur. Het vertoont geen spoor van de intimiteit die samengaat met een genuanceerd privé-leven, alles is daarmee in tegenstelling dank zij Fishls zorgvuldige mise-en-scène. Zo heeft hij het gordijn voor het brede raam opengeschoven en de televisie aangezet op sport. Maar bovenal heeft hij de buitenwereld in deze

slaapkamer binnengelaten via een vreemde, onbekende gast: de beschouwer. Of beter: de toeschouwer. Wij dus. De naakte vrouwen kijken ons zo direct en zonder enige gêne aan, dat het wel lijkt of ze voor ons poseren, zich tonen – tot en met hun 'intiemste deel'.

Het kijken naar dit tonen en vertonen heeft iets besmuikts. Dat ligt niet aan de personages, want die spiegelen zich openlijk aan het oog dat naar hen staart. Nee, wat het tafereel ongemakkelijk maakt, is dat zo duidelijk niet de werkelijkheid wordt weerspiegeld, maar een model ervoor dat, zoals bekend, vaak de kracht krijgt van een voorschrift. (Langzamerhand, maar sneller misschien dan we vermoeden, verandert de dagelijkse werkelijkheid onder invloed van al die modellen in wat Umberto Eco de 'alledaagse onwerkelijkheid' heeft genoemd.) Dit model maakt het, zoals trouwens ieder model dat als voorbeeld dient, onmogelijk persoonlijk deel te nemen aan wat er te zien is. Er is immers niets persoonslijks aan te verbinden? We kunnen alleen maar imiteren en registreren, waardoor we, of we willen of niet, aan het naakt alle erotische intimiteit ontnemen. Over blijft de blote buitenkant, en die is alleen nog interessant voor de pornografische industrie.

Is het waar dat Fishl, zoals tal van critici zeggen, met zijn schilderijen kritiek levert op de algehele depersonalisering en codering van onze samenleving? Ik vind van niet. Fishl heeft een fijne neus voor clichés die een treffende samenballing zijn van bepaalde maatschappelijke (en culturele) tendensen, dat wel. Maar de middelen die hij als kunstenaar heeft om zich werkelijk kritisch te keren tegen de ideologische strekking ervan (tegen iedere ideologische strekking trouwens), techniek en materiaal, laat hij onbenut. Hij schildert zijn platte, geestloze plaatjes op plaatjesachtige wijze, dat wil zeggen plat en geestloos. Fishl riskeert niets, hij is een allemansvriendje.

Bij mijn weten is er niemand die Lucian Freud een geëngageerd of cultuurkritisch schilder noemt. Eerder zal hem, juist door de critici die Fishl verdedigen, het stempel 'regressief' of 'reactionair' worden opgelegd. Daar lijken zijn schilderijen ook aanleiding toe te geven. Door de stijl: niet het vlakke, plaatjesachtige realisme dat en vogue is, maar een traditioneel type dat geworteld is in fijnrealisme, de 'regressieve' stijl bij uitstek. En door de passiviteit van de geportretteerden, die heeft geleid tot de beschuldiging dat Freud mensen tot objecten degradeert.

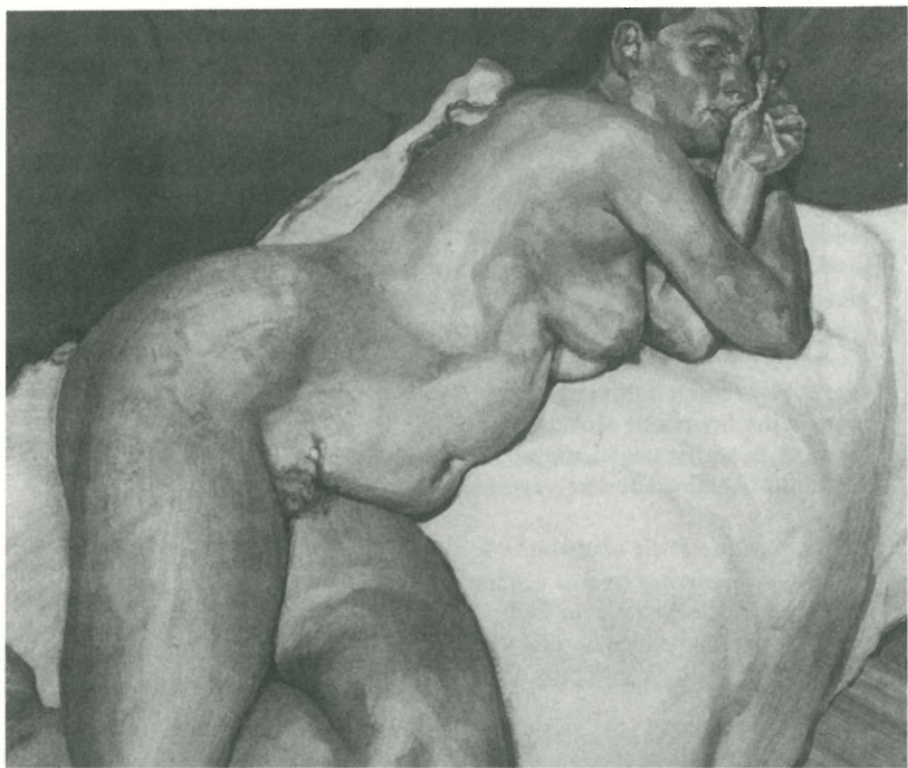
Stel dat dat zo zou zijn, dan zou uit Freuds schilderijen toch zeker iets van het 'besmuikte kijken' moeten spreken, dat wil zeggen een wijze van kijken die geen enkele betrokkenheid inhoudt: alles is schouwspel, alles is gelijk. Precies op dit punt echter houden de beschuldigingen in mijn

ogen geen stand. Uit Freuds schilderijen spreekt juist een kijken dat alleen iemand met een radicale gezindheid kan opbrengen: openlijk, betrokken en indringend.

Een indringende blik roept gemakkelijk onbehagen op bij wie er voorwerp van is. Bij Freuds portretten lijkt het wel alsof wijzelf onder de loep worden genomen, in ieder geval zouden wij onze blik het liefst zo snel mogelijk willen afwenden. Freud zit ons namelijk veel te dicht op de huid. Hij confronteert ons met de maar al te vertrouwde kommer en kwel van worstachtige vingers, onderkinnen, blauwgeaderde borsten, uitgezakte lichamen en het kwetsbare geslacht. Nergens biedt hij ons een glimpje glamour om ons achter te verstoppen, niets heeft hij opgepoetst om ons tegemoet te komen, ook de omgeving niet: meubelen zijn afgeleefd, planten half verdord, het sanitair is bruin uitgeslagen en je hoort bijna het trieste klokken van aan- en afvoerpijpen. Wat hij ons laat zien, is zonder twijfel intimiteit, maar dan wel in zijn meest pijnlijke vorm: als naaktheid zonder verweer.

Bij het zien van al die blauwbleke lichamen en de troosteloze atmosfeer komt de herinnering op aan een andere, eveneens wat oudere realistische schilder, de Amerikaan Philip Pearlstein. Ook Pearlsteins naakten liggen passief op bedden en zitten gelaten op stoelen die hun weinig aantrekkelijke lichamen nog onaantrekkelijker maken. En toch is er een kardinaal verschil.

De encenering van Pearlstein doet voortdurend denken aan een min of meer toevallige uitsnede, als bij een foto. Zijn 'lens' is bij voorbeeld als terloops gericht op de onderlichamen van een man en een vrouw. Ze liggen op wat waarschijnlijk een bed is, rommelig en wijdbeens, zoals mensen liggen als ze zich niet van hun lichaam bewust zijn. In dit geval zijn hun gedachten ook letterlijk ergens anders, want hun hoofden zijn buiten beeld gevallen. Dat hindert niet. Het beeld nodigt nu eenmaal niet uit tot nieuwsgierigheid naar wat er nog meer te zien zou kunnen zijn. Wat het hele beeld zou zeggen, zegt de uitsnede net zo goed, namelijk dat er geen wezenlijke relatie bestaat tussen de personages onderling, tussen hen en de dingen en ook niet tussen de dingen onderling: alles hangt van toeval aan elkaar, en lijkt toevallig zo gezien. Lijkt, want er blijkt toch nog iets te zijn wat de boel aan elkaar verbindt, en dat is paradoxaal genoeg een traditioneel middel om vervreemding uit te drukken: genadeloos, hel licht. Dat licht, dat je zou kunnen zien als het symbool van willekeur, verraadt dat Pearlstein precies weet wat hij met zijn uitsnedes aansnijdt: het bestaan als een mechaniek.



Naked woman on a sofa (1984-'85)

Freud daarentegen stemt encenering en houding duidelijk op elkaar af volgens klassieke schilderkunstige principes als vlakverdeling, compositie en ritme. De heuvelige buik- en maaglijn bij voorbeeld van een half op haar buik liggend naakt (*Naked woman on a sofa*, 1984-'85), laat hij overlopen in puntig naar beneden hangende borsten, die een ritmisch vervolg vinden in haar puntige ellebogen er vlak naast. De linker elleboog waarop ze licht steunt, valt gedeeltelijk weg achter de andere op de voorgrond, zoals de linkerborst wegvalt achter de rechter. Deze zigzag van korte bijna gelijksoortige vormen na de lange ovale buiklijn veroorzaakt een versnelling in het beeld. Hij zorgt bovendien voor een psychologische verandering. De starende blik van de vrouw krijgt door die lichte vormonrust onder haar hoofd een accent. Haar blik blijkt plotse-ling niet leeg te zijn, maar in zichzelf gekeerd en gespannen tegelijk.

Freud zelf schijnt ooit eens gezegd te hebben dat hij het gezicht van zijn personages altijd het laatste schildert, omdat hij wil dat 'de uitdrukking in het lichaam is'. En in het interieur, zou ik daaraan toe willen voegen, want dat is er niet bij wijze van decor. De weinig comfortabele, met een wit laken bedekte sofa, de kale lichtbruine vloer en de doffe donkerbruine achtergrond scherpen de blauw- en roodgeaderde plekken op het lichaam van de vrouw nog aan; haar onderhuidse spanning, die bijna letterlijk door haar vlekkerig transparante huid heen breekt, weerspiegelt zich in de omgeving. Het resultaat is dat het schilderij in zijn totaliteit zindert van spanning, van ingehouden emotie.

Freud heeft zich in zijn streven om iedere vorm en iedere penseelstreek een emotionele lading te geven een niet geringe handicap opgelegd door in de realistische traditie te schilderen. Want hoe ontkom je dan aan de bekende dooddoener van het realisme: stereotypie? Dat probleem was al groot, maar nu bijna het hele dagelijkse leven in codes is gevat, is het gigantisch geworden. De realisten die niet hebben gekozen voor de indifferentie van het fotografisch-realisme à la Pearlstein of van het cynisch-realisme à la Fishl, proberen het bijna allemaal op te lossen door het gewone nadrukkelijk tot iets buitengewoons te verheffen. In de meeste gevallen leidt dat tot pathos dat verstikt in zijn eigen ondubbeld-zinnigheid.

Een schoolvoorbeeld is de serie meisjesportretten van Freud uit 1947-'48. Meisje met witte jurk, meisje met grijsblauwe jas, meisje met een kleine kat: het doet er niet toe wat het meisje draagt of doet, de uitdrukking op haar gezicht is steevast dezelfde – ontzetting. En telkens is daarvoor een formule gebruikt die het uitstekend zou hebben gedaan in een stomme film: wijd opengesperde ogen, starre blik, licht uiteenwijn-

kende lippen – de onschuld in het nauw. Voeg daarbij het verfraaiende koloriet en de precisie waarmee kanten kraagjes, pupillen en lipkloofjes zijn geschilderd, en de indruk ontstaat dat de jonge Freud een dramatische draai probeerde te geven aan de ambachtelijke pronkzucht van het fijnschilderen.

Dat beeld verandert in de jaren vijftig. Niet omdat het pathos verdwijnt, dat verdwijnt nooit. En ook zijn thema's wijzigen zich niet: lijden, ouderdom, angst, berusting, dood. (De thema's van Bacon.) Maar wat eerst afgesleten en inhoudsloos was, krijgt na verloop van tijd een zeggingskracht waar vanaf de tweede helft van de jaren zestig geen ontkomen meer aan is. Die kracht schuilt in Freuds handschrift. Het is een combinatie van een afgepaste expressionistische techniek – krachtige, borstelige penseelstreek, grove, soms wat korrelige textuur, beheerste dans van vormen – met zijn oude realistische precisie en zijn uitzonderlijke vakmanschap. Het pathos transformeert erdoor van een hinderlijke beeldvullende 'ondertiteling' naar een vanzelfsprekend uiterlijk kenmerk van een onverbiddelijke gemoedsgesteldheid: passie. Freud is voor mij de schilder van de nauw bedwongen passie.

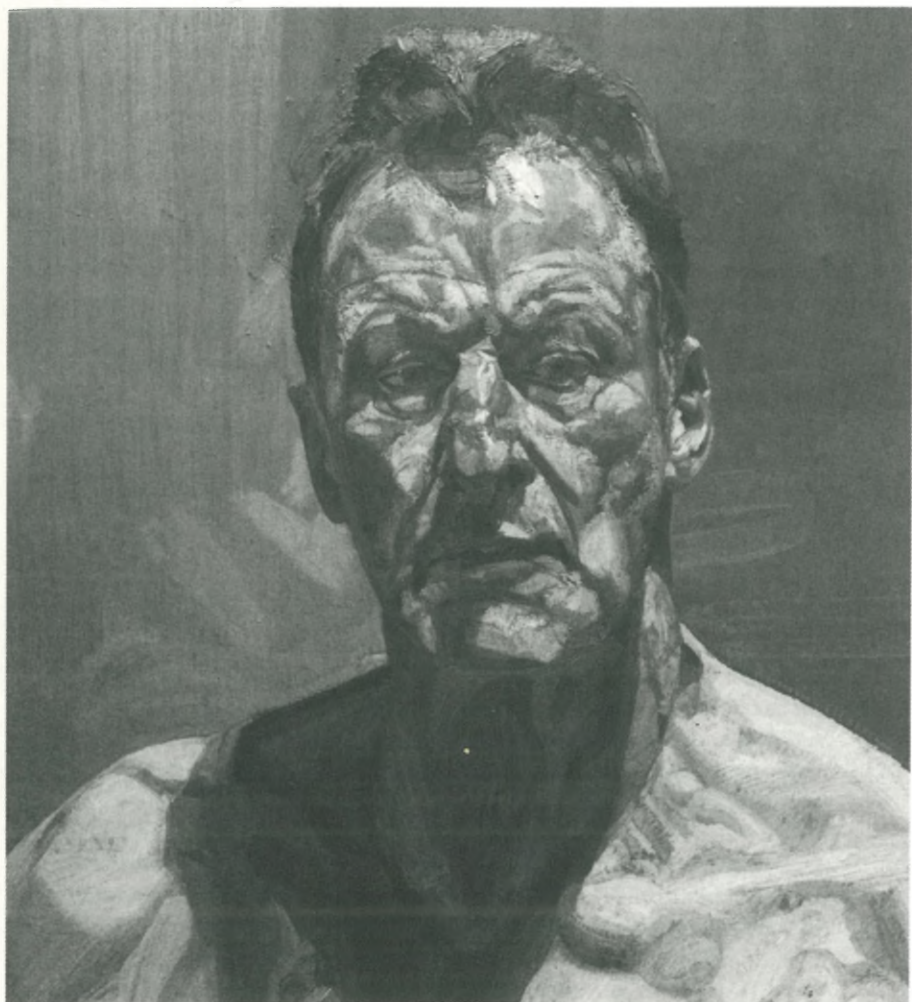
*pragmatisch
bepaald effect op toeschouwer wettelijk, anders niet.*

Zo iets beweren is één, het aantonen is iets anders. Ook dwingt het woord tot een nadere uitleg. Laat ik om te beginnen wijzen op de twee delen waarin Freuds oeuvre voor mij uiteenvalt: portretten (waar ik zijn stilleven en interieurs ook toe reken) en zelfportretten. Het breekpunt zit in de blik van de geportretteerden. Die is, zoals ik al aangaf, onderdeel van de algehele atmosfeer van het schilderij, portret of zelfportret, dat maakt niet uit. Tegelijkertijd echter fungeert hij, want daarvoor is het een blik, als een sleutel.

Bij de zelfportretten nu geeft die sleutel toegang tot een wereld die een totaal andere is dan die van de portretten. De blik van Freud is vorsend, borend en gespannen. Ook alle spieren en spiertjes van zijn gezicht, hals, schouders en armen lijken strak te staan. Dat heeft, vooral als de naakte armen en schouders goed zichtbaar zijn, verdraaid veel weg van vertoon van viriliteit.

Nu mag hij er best zijn (overigens krijgen wij van zijn lichaam nooit meer te zien dan een zware, gespierde bovenpartij), maar daar gaat het niet om. Wat de verdenking van machismo op hem laadt, is dat Freud als hij zijn eigen naaktheid schildert plotseling enig verweer invoert: zijn bloot is net dát tikkeltje fraaier aangezet, dat de kwetsbaarheid wegneemt.

Toch zijn het uiteindelijk geen mannetjesputterige schilderijen geworden. Wat op het beslissende moment die manhaftig gespannen spie-



Reflection (self portrait) (1985)

ren relativeert, is Freuds blik. Uit die blik, die gericht is op de kijker (de spiegel van iedere zelfportrettist), spreekt de bijna schichtige opwinding van nervositeit. Die redt hem, maar ze is wel een slechte basis voor een intieme relatie tussen ons en het beeld. *pragmatisch*

Bij de portretten is die basis er wel, al zou je dat niet direct zeggen omdat de blik van de geportretteerden zonder uitzondering in zichzelf is gekeerd. Bovendien is hun lichaam onbarmhartig overgeleverd aan onze blikken, wat de distantie nog vergroot. Maar juist omdat dat lichaam kwetsuren, onvolkomenheden en verval kent, omdat er anders gezegd niets persoonlijks vreemd aan is, krijgt het, of we willen of niet, nabijheid. Een benauwende nabijheid zelfs, alsof de lichamelijke intimiteit raakt aan die van onszelf op onze meest verborgen momenten. We kijken ernaar, niet als toeschouwers naar een op maat gesneden spektakel, maar als betrokkenen. En tegelijkertijd maakt de ingekeerde blik ons duidelijk dat de kern van wat we zien ons ontsnapt, dat de werkelijke innerlijke intimiteit van de ander alleen hem- of haarzelf toebehoort.

Distantie en nabijheid tegelijk: misschien is die ambivalentie wel het wezenlijke kenmerk van een intimiteit die werkelijk op ons insnijdt. Dat is natuurlijk de intimiteit van geliefde personen, en in dit verband is het veelzeggend dat Freud (net als Bacon) alleen zijn vrienden, familie en geliefden portretteert. Die ambivalentie houdt ook in dat intimiteit, althans het kijken ernaar, aanleiding kan geven tot een verlangen waar altijd wanhoop doorheen speelt: zo dicht mogelijk bij de ander zijn. Dit verlangen naar intimiteit zou je, in zijn hevigste vorm, passie kunnen noemen.

Het lijkt me zinvol, ook met het oog op de beschuldigingen die aan Freuds adres zijn geuit, om een verschil te maken tussen passie en lust. Een verschil dat gemakkelijk over het hoofd kan worden gezien, omdat passie bijna altijd samengaat met lust. Andersom is dat echter niet het geval. Lust is het verlangen de ander (of het andere) te bezitten, te 'nemen' werd nog niet zo lang geleden gezegd als het om een vrouw ging. Het lichaam van de ander is er om te consumeren, om aan kracht (en, als het zo nodig moet, aan viriliteit) te winnen. De intimiteit van de ander weegt daarbij niet zwaar, wat uiteraard het duidelijkste gezien kan worden bij de karikatuur van lust: de pornografie. Alle onderdelen van het pornografische beeld, van de koekoeksklok aan de wand tot de roodkanten jarretelgordel op de grond, zijn er bij wijze van aankleding, decor. Alles is, net als trouwens de betrokkenen zelf, inwisselbaar en dient geen ander doel dan de lusten te bevredigen.

Passie daarentegen is een verlangen dat zo sterk is, dat het wel op willen lijkt – de wil de ander te zijn. Passie is de wil tot overgave.

Nu kan daaruit begrepen worden dat wie gepassioneerd is, zichzelf wil verliezen. De bibliotheken vol verhalen over noodlottige passies wijzen ook in die richting. In dat geval zou passie samenhangen met de wil tot zelfdestructie. Ik zie dat niet zo. In mijn ogen is, hoe verblind de gepassioneerde ook mag zijn en wat voor treurige gevolgen dat ook mag hebben, de wil tot overgave tegelijk de wil om te winnen. Alleen, en dat is de werkelijke tragiek, iets winnen wat nooit gewonnen kan worden: *vorm*. Passie confronteert de persoon die erdoor getroffen wordt *via* de intimiteit van de ander met de vormloosheid van zijn eigen identiteit. Dat wat 'ik' zegt en zich plotseling ongewoon heftig manifesteert, doet dat niet omdat het zichzelf uit wil schakelen, maar omdat het wordt opgezweept door het ultieme verlangen vorm te krijgen – een vorm die alleen de ander lijkt te bezitten.

Er is nog iets wat passie zo slopend en verterend maakt: alles wat de ander betreft, is van het grootste belang – de Ander is ook het Andere. Een woord, een boek, een rimpel, een sok, alles is bij hem of haar intens betrokken, alles heeft een betekenis die ongekend is, en niet gekend kan worden omdat ze strikt persoonlijk is. Alles is extreme intimiteit: onbereikbaar, fascinerend.

Wat Freuds passie zo intrigerend en overtuigend maakt, is dat hij het Andere (dat in de plantestilleven en de interieurs als het ware apart wordt uitgelicht) en de Ander schildert als een geheel, zonder dat de samenstellende delen hun eigen waarde verliezen. De lichtbruine haren van een slapende vrouw bij voorbeeld (*Sleeping head*, 1962) worden naar boven toe steeds donkerder, tot ze ten slotte bijna de kleur van de bruinzwarte achtergrond (een canapé? een deken?) hebben aangenomen. Bijna, want het hoofd blijft toch een aparte vorm. Het is met een zachte, ternauwernood zichtbare contour afgerond.

Evenzo blijft het witte hemdje dat een baby draagt een hemdje, maar de transparant geschilderde contouren en plooiën hebben affiniteit met de transparant witte glimpekken op de bollingen van het voorhoofd, de wangen, de kin en de korte ronde armpjes en gebalde knuistjes. Het licht lijkt over het slapende kind te golven. Het vindt zijn pendant in de donkere bruin-oker-groene achtergrond, die door vette verf en een roerige (zij het een zeer beheerst roerige) kwast tot een ondularend bedje is omgevormd (*Baby on a green sofa*, 1961).

De samenhang die Freud zo suggereert, kan gemakkelijk tot een ge-

forceerde symboliek leiden. Af en toe gebeurt dat ook. Dan ligt een vlezig naakt op een wat al te druk met haar vormen corresponderende canapé, of dan is een doorgesneden gekookt ei een wat al te opzichtige connectie met de tepels van een naakt. Op slag verdwijnt dan wat in de andere schilderijen zo sterk voelbaar is en wat Freud tot een zo aangrijpend schilder maakt: zijn blik vol overgave. De intense aandacht is er dan nog wel, maar ze is vermengd met een reserve die wat cynisch aandoet. Intimiteit is daar niet tegen bestand — het naakt wordt bloot.

Wie alles van de geliefde wil doorvorsen, en passie dwingt daartoe, zal in de tijd in moeten grijpen. De beweeglijkheid en veranderlijkheid van het bestaan lenen zich nu eenmaal niet voor een zorgvuldige observatie. Freud, die zichzelf op zijn zelfportretten een bijna motorisch aanzien geeft, zet op de portretten de tijd stil. De geportretteerden slapen, rusten, zijn in gedachten verzonken. Ze lijken, met hun ingekeerde blik, in een andere tijd te leven, hun eigen tijd: hun verleden.

Maar ook het verleden komt ons voor als veranderlijk, onzeker en, wat soms het zwaarste weegt, vormloos. Freud grijpt daarom alle midelen van de schilderkunst aan om de dagen en nachten die geleefd zijn te fixeren in een enkel beeld, een vorm met talloze facetten. Een vorm die zijn oude moeder, zijn geliefde, de baby een zwaarte geeft die hun verhindert aan zijn blik te ontsnappen. Hij klinkt ze met hun lichaam aan hun stoel, hun bed, hun kleren. Hij bindt ze met hun verleden aan de gescheurde bekleding, de lekkende kraan, de half verdorde plant. Hij legt ze vast zoals de vlindervanger zijn mooiste vlinders opprikt, vol begerige verrukking over hun pracht. Maar ook met diens jaloerse, gepassioneerde bezitterigheid. Want is het niet altijd de Ander die als enige het geheim lijkt te kennen van dat bandeloze en tomeloze dat vrijheid heet?

De schaamte ontmaskerd

Martin Disler

Ze zijn op brede en smalle, korte en lange repen papier geschilderd in donkere of pasteltinten. Dicht tegen elkaar aan gedrukt, vaak zelfs vergroeid met elkaar, roepen ze de beklemming op van lange rijen op elkaar gestapelde schedels in een necropool. De hoofden die de Zwitser Martin Disler (1949) heeft geschilderd, hebben echter weinig te maken met de statische vorm die een hoofd of schedel in de eerste plaats is. Een groot aantal heeft zelfs niet meer vorm dan een waterige vlek, of dan de grens tussen twee kleurvelden die elkaar raken. Dislers hoofden zijn meer dan hoofden: het zijn gezichten. Ogen sperren zich, monden gaan open, lippen klemmen op elkaar, er wordt gefronst, gezucht, geluidloos geschreeuwd, er is pijn, angst, wanhoop en woede. Een gezicht, realiseer je je bij deze kunstenaar, is in de eerste plaats uitdrukking. En die is beweeglijk, veranderlijk, vluchtig als de emoties waar ze uit voortkomt. Geen uitdrukking blijft ooit dezelfde.

Disler plaatst uitdrukking of expressie boven vorm, en dat is vragen om moeilijkheden. Want hoe kun je iets wat steeds wisselt en verandert, vormgeven zonder het van zijn karakter te beroven? Hoe behandel je dan vorm, die nu eenmaal alles wat vliedend en vloeiend is vastlegt en hard maakt? En niet in de laatste plaats, hoe voorkom je dat een idee van willekeur, of visuele wartaal ontstaat? Bij Disler lijken de vormen zomaar uit de materie te groeien. Er is acrylverf, waterverf of houtbeits op papier of linnen gesmeten, met potlood, ballpoint en houtskool gekrast. Een hand heeft erop geslagen, vingers hebben sporen getrokken, voeten hebben erop gelopen, een spons of natte kwast is eroverheen gewreven, een lap, een kam of wie-weet-wat is ertegenaan of erin gedrukt. En dat alles zichtbaar met forse, snelle, krachtige bewegingen. Niets is gepolijst, geen systeem valt te ontdekken.

Door die overheersing van het gebaar, die een zwaar accent legt op het materiaal, is Dislers werk vaak met dat van Willem de Kooning vergeleken. Ten onrechte, vind ik. Het dynamische schilderen van De Kooning lijkt de strepen, vlakken en zelfs de kleuren op te laden, de verf

meer présence te geven. Maar tegelijkertijd loopt die vitaliteit er ook in vast, stolt tot een bijna letterlijke uitbeelding van zichzelf, een imago. Bij De Kooning blijkt telkens weer dat het materiaal sterker is dan alle dynamiek waarmee het is bewerkt. En wat pijnlijker is: materiaal blijkt niet uit zichzelf te spreken. De Koonings oppervlak is sprankelend en levendig, maar vlak daaronder roert zich niets.

Van Disler zou je kunnen zeggen dat hij niet mét materiaal werkt, zoals De Kooning, maar ertégen. Hij stort zich erop, gaat het met alle middelen te lijf, als om er dát geluid aan te ontlokken dat De Kooning (niet altijd zonder koketterie) juist weg lijkt te willen drukken: vorm.

Toch zijn vormen bij Disler geen doel op zichzelf. Daarvoor negeren ze esthetische regels te nadrukkelijk en een logische aansluiting op de werkelijkheid hebben ze al helemaal niet. Ze zijn slordig, rafelig, irrationeel, zichtbaar als heftige emotie bedoeld. Een heldergroene vlek bij voorbeeld wordt onder Dislers handen een inktvisachtig lichaam met armen die evengoed benen kunnen zijn, en een hoofd dat angstaanjagend om zijn as draait. Een rauwe groene veeg graait naar een blauwe zweem van een hoofd dat ernaast opduikt vanuit een kwetsbaar-rose gloed. Een zwarte tentakel grijpt naar het rood geprononceerde geslacht.

Disler (die ook schrijver is) had er deze woorden over geschreven kunnen hebben: 'Ik heb mijzelf er nooit toe kunnen brengen een vorm te gebruiken die zich op een logische wijze aan me voordeed, die anders dan zuiver vanuit mijn gevoelens in me is opgekomen. [...] Alle vormen die ik ooit heb gebruikt, kwamen als vanzelf. Ze hadden al vorm als ze zich aan me voordeden, of ze kregen vorm terwijl ik aan het werk was, en verrasten me dan vaak.' Het zijn woorden van Kandinsky, de kunstenaar die als een van de eerste abstracten en tegelijk als een van de eerste expressionisten wordt gezien, in beide gevallen omdat hij vormen, kleuren en materialen voor zichzelf wilde laten spreken.

Kandinsky voegde er iets aan toe wat enigszins zou kunnen verklaren waarom zijn schilderijen, én die van Disler, ondanks hun spontane en gevoelsmatige oorsprong geen willekeurige indruk maken: 'Het enige wat ik met de jaren heb geleerd, is hoe ik een zekere mate van controle kan krijgen over mijn verbeeldingskracht. Ik heb me geoeftend om me niet domweg te laten gaan, maar om de kracht die in me aan het werk is te beteugelen en te besturen.'

Ook Disler probeert zijn verbeeldingskracht te beteugelen en te sturen, en hij heeft daarbij iets wat hem richting geeft: een onderwerp.



Zonder titel (1984)

Daarmee plaatst hij zich in een uitzonderingspositie. Er zijn immers nog maar weinig kunstenaars die zich vast willen leggen op een onderwerp. Een onderwerp is een keuze, een uitspraak, lijkt definities te willen geven, misschien zelfs wel een boodschap over te dragen, maar kan juist daardoor niet meer op veel goodwill rekenen. Voor kunst die een mening illustreert, bestaat nog maar weinig waardering.

Om toch iets te hebben wat hun kunst een zekere lijn geeft, hebben veel kunstenaars het onderwerp vervangen door het Thema: het vierkant, de kleur blauw, het absolute, potten en vazen, de aflopende serie, de oplopende serie, de schilderkunst-zelf, vitaliteit, het postmoderne levensgevoel. Het thema is geen vraagstuk, geen dwingende kracht, maar het functioneert zoals een pijp op een tafel voor Georges Braque: als aanleiding, of misschien zelfs wel als excuus om een kunstwerk te maken.

Een thema heeft zo gezien een abstract karakter, het impliceert afstand. Maar afstandelijkheid is wel het laatste wat in Dislers werk te vinden is. De vormen die hij, om met Kandinsky te spreken, 'zuiver uit het gevoel laat opkomen', staan dat ook niet toe. Het zijn *mensbeelden*. Dislers onderwerp, dat zijn wij.

Nu zelfs het vrouwelijk naakt nog maar weinig kunstenaars vreugdevol inspireert, kun je niet verwachten dat Dislers beelden flatteus zijn. Dat zijn ze dan ook niet. Op een tekening die de associatie oproept van moeder-met-kind (al zou ik die associatie niet graag als definitief willen bestempelen), is het lichaam van de moeder koud-groen, haar hoofd vlekkerig-zwart, zijn de ogen holle macabere kassen en heeft de wijd opengesperde mond door de sliert rood die eruit gult en naar achteren doorloopt, veel weg van een muil. De grove waterige vegen van haar arm en hand omklemmen het kind met zijn heel dun en kwetsbaar geschilderde schedel, niet ruw, zoals haar eigen textuur is, maar juist uiterst voorzichtig. Het effect is een merkwaardige mengeling van gevoelens: agressie en tederheid, afkeer en aantrekkingskracht – de ambiguïteit die de gebroken neus van een bokser oproept.

Alles is heftig en theatraal bij Disler, pathos staat voorop. Dat pathos is echter nooit hoogdravend en gezwollen, misschien omdat zijn geëxalteerde vormen geen enkele gêne of terughoudendheid kennen, en zeker omdat zijn theatraaliteit niet op onze waardering uit is. Ironie, die schalkse knipoog naar het publiek, komt in het geheel niet in zijn vocabulaire voor. Ieder beeld dat in hem opkomt, neemt hij volkomen serieus en hij brengt het als in trance over op doek of papier.

Expressief & pragmatisch, kunstenaar is echter niet pragmatisch in die zin dat hij op onze waardering uit is. (In tegengestelde tot Moore b.v.)



Selbstporträt als Liebespaar (1988)

Een ding moet bij al zijn uitzonderlijke stemmingen en vehemente handelingen volledig bij de tijd zijn gebleven: zijn technische verbeelding. De beelden zijn altijd, ook als niet helemaal duidelijk is wat gezegd wordt (en dat is meestal het geval), direct en indringend. In dit opzicht benadert Disler een van de grote meesters van deze eeuw: Francis Bacon.

'Stelt u zich buitengewone scènes voor,' heeft Francis Bacon in een vraaggesprek met Marguerite Duras eens opgemerkt, 'vanuit de schilderkunst gezien is dat absoluut niet interessant, dát is niet de verbeelding. De echte verbeelding komt tot stand door de technische verbeelding. [...] De technische verbeelding is het instinct dat buiten de wetten werkt en met een natuurlijke vitaliteit het onderwerp naar het zenwustelsel laat terugkeren.'

Dislers technische verbeelding is groot genoeg om te voorkomen dat alles wat hij over ons (en zichzelf) te zeggen heeft, banaal of al te bekend klinkt. Een voorbeeld daarvan is het grote driedelige werk op papier: *Selbstporträt als Liebespaar*. Agressie, onmacht, seks, extase, tederheid, toewijding, afkeer: wat je ook maar voor gevoelens bij liefde kunt bedenken, Disler heeft ze in zijn *Liebespaar* ondergebracht. En hoe!

De blauwe verticale vorm bij voorbeeld, die op het rechter paneel oprijst uit de langgerekte ribbenkast van een bloedrode, liggende, tweekoppige figuur: uit een paar strepen is hij opgebouwd, als terloops ontstaan, maar zo effectief in zijn uitwerking, dat het boek Genesis op slag herschreven is.

Of de vrouwenfiguur op het centrale deel: ze is tegen een grijsblauwe vlekkerige ondergrond opgetrokken uit zwarte contouren. Haar borsten zijn zwaar, haar armen hangen als lamme vleugels aan haar lichaam, haar benen zijn uit elkaar gebogen zodat haar geslacht door niets meer wordt beschermd. Om haar hals hangt een giftig-gele streng die haar koppelt aan figuren die zich naar haar toewenden, of zich juist van haar afkeren. Het is drama ten top, maar wat er aan banaliteit aanwezig zou kunnen zijn, is met een enkele trefzekere verfstreek volledig weggevaagd, een schildersgebaar dat op haar gezicht devotie en extase, trots en deemoed heeft gelegd.

Disler geeft niet alleen vorm aan waar we liever over zwijgen, hij doet het ook nog zo, dat onze schaamte zichzelf als hoogmoed ontmaskert.

Hij is in staat iets buitengewoons in ons tweeg te brengen. → pragmatisch.

Realisme en make-up

Ger van Elk

We begroeten elkaar in Los Angeles zoals het Nederlanders past: onder een grijze hemel en met een opmerking over het weer. 'Je boft niet,' zegt hij, 'het is hier maar een paar dagen per jaar minnetjes en net nu je er bent is het mis.'

Het plezierige klimaat van Californië is Ger van Elk (1941) aan te zien, en even bekruipt mij het gevoel te veel van het moederland mee te dragen. De kunstenaar heeft er namelijk, voor hij (voorlopig) definitief naar Amerika vertrok, geen twijfel over laten bestaan dat hij het Nederlandse sociale en artistieke klimaat meer dan zat was. 'Er heerst een socialisme van dominees en de kunstwereld stikt van kinnesinne,' zei hij telkens weer in interviews.

La grande parade, de afscheidstentoonstelling in 1985 van Stedelijk Museumdirecteur De Wilde, heeft bij hem de deur dichtgedaan: zijn werk was er niet bij. Ondanks grote successen elders in Europa en de laatste jaren vooral in Amerika. Van Elk verkocht zijn bezittingen en woont sinds maart 1986 in een typisch Amerikaans, klein houten huis, niet ver van Hollywood.

Tijdens de autotocht erheen prijst hij – links en rechts passerend, zoals het hoort op de zesbaanswegen van Los Angeles – Amerika in het algemeen en Los Angeles in het bijzonder. Hij kent de stad – zijn vader woont er al vele jaren en hij studeerde er een paar jaar kunstgeschiedenis. Ook andere delen van Amerika zijn hem goed bekend.

'Het gewone leven hier bevalt me. Alles is heel efficiënt, er is veel keuze en de mensen zijn aardig. Voor mijn gevoel is dit een liberaal land waar de consequenties van het liberalisme worden erkend, namelijk dat ieder mens verschillend is. In Nederland moet iedereen op elkaar lijken en wordt alles wat boven het gras uitsteekt meteen de kop afgemaaid. Hier krijgt iedereen de ruimte om al levend in grote mate aan zelfexpressie te doen. Je kunt je huis in de kleur schilderen die je wilt, je kunt je auto verbouwen zoals je wilt, je kunt alles doen wat je wilt. Natuurlijk zijn er ook heel vervelende dingen, maar niet in die mate dat ik me onplezierig voel.' (Echt veilig voelt hij zich ook niet. Later, in zijn huis,

blijken deuren en ramen van stevige grendels te zijn voorzien. Weliswaar zijn recentelijk een in reeksen moordende man en een op jonge meisjes gefixeerd, moordzuchtig echtpaar gearresteerd, maar dat heeft hem er niet geruster op gemaakt.)

Van Elk: 'Ik ben altijd geïnteresseerd geweest in uitersten, en in Amerika komt alles voor in extremen. Kijk, de kracht van Amerika is zijn massaliteit. Er wonen 260 miljoen mensen met een gemiddeld inkomen van 35 000 dollar, die dol zijn op nieuwtjes. Dat betekent dat je, als je hier iets bedenkt dat nog niet bestaat – zoals een sigaar die ook een worst is of een paperclip die 's nachts licht geeft – meteen miljonair bent als het aanslaat. Dat stimuleert tallozen om iets geks uit te vinden en het gevolg is dat alle onderwerpen extremiteiten kennen. Ik vind dat heel artistiek, want dat komt overeen met wat in de kunst gebeurt. Als je kunst maakt, probeer je de uitersten van mogelijkheden te ontdekken en te onderzoeken, net als een uitvinder. De Amerikaanse kunst vertoont een sterke hang naar het extreme en kan eenvoudig, zeer to the point en sterk overdreven zijn. Ik vind dat prachtig.'

Het wordt ook vaak een maniertje. De grote schroeven van Claes Oldenburg zijn gaapverwekkend vervelend geworden.

'Absoluut waar. Dat is de andere kant. Succes blijkt hier een structuur te hebben. Als je drie schilderijen maakt die succes hebben, kun je zo driehonderd soortgelijke verkopen. Je werk heeft door de expansie van de kunstmarkt en het grote aantal verzamelaars meteen commerciële potentie. In Nederland bestaat die situatie niet, want daar wonen maar twee grote verzamelaars.'

Nederland kende tot 1986 de door de overheid verzorgde Beeldende Kunstenaren Regeling (BK R), die minder succesvolle kunstenaars financieel in staat stelde te leven en te werken. Van Elk heeft zich publiekelijk altijd fel tegen de BK R gekeerd, tegen elke vorm van cultuursubsidie trouwens. 'Het is onterecht dat voor alle anderen die zich met andere zaken dan kunst bezighouden, de realiteit wel geldt en voor kunstenaars niet,' zei hij eens. Hij staat een zakelijke benadering voor: 'Kunst is particulier initiatief, niets meer.' Ook in dat opzicht kan hij in Amerika zijn hart ophalen.

Van Elk: 'Als je te eten wilt hebben, ben je hier als kunstenaar afhankelijk van de marktsituatie. Dus krijg je ook te maken met manipulatie. Zo is mijn laatste tentoonstelling bij Marian Goodman in New York een succes geweest: het grootste deel was al voor de opening verkocht en na twee weken alles, terwijl de prijzen niet mals waren. Marian belt me nu af en toe op en vraagt dan: "Heb je wat?" Waarmee ze bedoelt: "Heb je

er nog tien van het type dat je al gemaakt hebt?" Denkend vanuit mijzelf als kunstenaar heb ik dan iets van: "Sorry, maar die landschappen, dat weet ik nu wel. Ik ben nu met een nieuwe reeks portretten bezig." Dan zegt ze: "Ah ja, natuurlijk. Maar gezien de verhoudingen zou het toch erg goed zijn als er nog wat meer dingen van je aan de muren hingen bij die en die belangrijke verzamelaar die er nog graag een wil hebben. Kun je er niet op integrere wijze iets aan toevoegen?"'

En dan maak je er nog twintig?

'Nee, ik heb daar geen zin in. Ik kan dat ook niet. Dan moet je een vast huis hebben met een echt atelier en een assistent. Maar ik ben wel zo'n opportunist dat ik het doe als ik er toekomstige projecten mee kan financieren. Ik heb helemaal geen zin in gezeur over geld. Als ik een idee voor iets heb, wil ik het ook kunnen uitvoeren. Als ik weet dat ik nog een werk extra kan maken waar ik óók achter sta, dan bloos ik niet om dat te doen. De realiteit schrijft dat dan voor. Doe ik het, dan betekent dat namelijk dat mijn volgende tentoonstelling al bij de opening uitverkocht zal zijn.'

Is die extra produktie hier de gewone gang van zaken?

'Het speelt een rol. Iedereen vindt het doodnormaal dat er een commercieel aspect aan het kunstmaken zit. Grote projecten financieren door wat extra schetsen te maken stuit op geen enkel bezwaar. Kijk maar naar Frank Stella of Carl Andre: variant op variant. De zaak verandert natuurlijk als je alleen maar dat doet.'

Vind jij dat ook doodnormaal?

'Kijk, je kunt als kunstenaar twee dingen doen. Je kunt zeggen: "Ik ben voor deze wereld niet geschapen, ik ben te gevoelig, te bijzonder." Prima, maar die houding vergt wel enige intelligentie. Je moet namelijk precies weten waar je dan staat en wat je kunt doen om toch als kunstenaar te functioneren. Je kunt ook het besluit nemen in deze wereld te gaan staan, en ik vind dat je dat dan voor honderd procent moet doen. Dat houdt in: consequenties trekken, goed kijken welke galerie je moet hebben, aan wie je moet verkopen en voor hoeveel, en je moet je realiseren dat je niet het eeuwige leven hebt. Wat dat betreft is de situatie in Amerika heel verhelderend: er wordt rücksichtslos met kunst omgegaan. Dat voegt realisme toe aan het denken over kunst. Ik vind het helemaal niet verkeerd om om je heen te kijken en datgene wat je ziet ook als realiteit te ervaren.'

Nee, maar accepteren is iets anders. In een volledig commercieel klimaat kun je in de kunst geen gedachten meer ontwikkelen die het maatschappelijke systeem onwelgevallig zijn. Dat vind ik een groot gevaar, voor de kunst én voor het sociale leven.

Die gedachten zijn over de hele linie toch al vercommercialiseerd. De

onderwerpen bij de TROS mogen iets anders ruiken dan bij de VPRO, maar het verschil is in feite nihil. Het gaat om de kijkcijfers.'

Daarmee trek je onze kwaliteitscriteria in twijfel, want die zijn nog steeds op een dergelijk idealistisch verschil gebaseerd.

'Die kwaliteitscriteria zijn uiteindelijk gebaseerd op een modieuze onderlinge herkenning. Er slippen altijd weer domme esthetische argumenten en gevoelens in, waardoor we bij Beuys bij voorbeeld denken: "Goh, wat is dat bruin toch mooi somber." Het komt erop neer dat hele triviale eigenschappen een gemeenschappelijke noemer vinden. Die bepaalt hoe iets gezien en beoordeeld wordt. Verder zie ik het niet zo donker in. Zo lang er mensen zijn die zich telkens weer losschudden uit een vastgelopen situatie en die een en ander uit een andere hoek gaan bekijken, is er hoop, want dat betekent dat er onafhankelijkheid bestaat.'

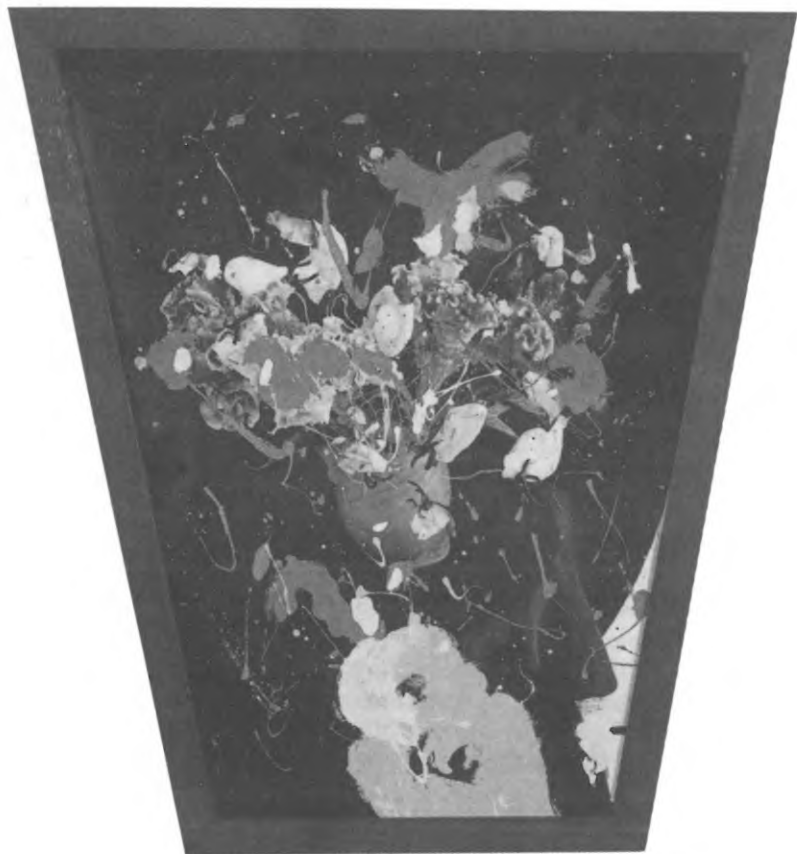
Dat zou, als ik jouw visie doortrek, een schijn-onafhankelijkheid zijn, omdat ook die mensen steeds maar ronddraaien binnen een bepaald systeem dat ze niet ter discussie stellen. Er treden variaties op, maar in wezen verandert er niets.

'Ik ben bang dat er altijd alleen maar varianten zijn en dat wat wij "anders" vinden, bestaat uit varianten. Ik vind dat geen probleem. Een schilderij dat ik als nieuw ervaar, kan bij analyse best uit oude koek blijken te zijn opgebouwd, maar als het voor mij een nieuwe mededeling is, is het voor mij geldig.'

We rijden naar een supermarkt om een cassettebandje te kopen. Van Elk wijst naar de fruitafdeling: een veelkleurige architectonische compositie van torenhoge stapelingen ananassen, bananen, peren, sinaas-appels en wat zoal aan de Californische bomen hangt. Een stapeling van rode appels trekt in het bijzonder de aandacht. De appels glimmen alsof ze zijn opgepoetst. De werkelijkheid is prozaïscher. Ze zijn met een dun laagje was behandeld om de kleur te verdiepen en zo de aantrekkelijkheid te verhogen. Niet alleen uit Hollywood en Disneyland blijkt de liefde van de Amerikanen voor alles wat artificieel is.

Voor Van Elk is juist die 'gekte' een bron van inspiratie. Er staan *Fruit-scapes* op zijn programma, kunstige composities met sterk glimmende vruchten, ontleend aan de manier waarop fruit hier wordt gezien en getoond. Hij wil ze in verband brengen met fruitstillevens uit een tijd die als een rode draad door zijn oeuvre loopt: de zeventiende eeuw – Van Elks symbool voor de schilderkunst. Als altijd is zijn voor-naamste materiaal daarbij de twintigste-eeuwse kleurenfoto.

'Het artificiële van kleurenfotografie vind ik fascinerend. De indruk wordt gewekt van echtheid, maar in feite is alles een leugen. Er is bij voorbeeld niets dat in werkelijkheid een zo glanzend oppervlak heeft als



Parrots in Green Vase (1982)

de foto laat zien. Daardoor ontstaat iets vreemds, iets wat niets met de werkelijkheid te maken heeft. Dat wil ik benadrukken en manipuleren door contrasten in te voeren met verfabstracties. Ik maak allerlei lagen: ik maak een foto, schilder erop, fotografeer dat weer, schilder daar weer op, enzovoort. Het rare is dat de verf op die foto ondanks de abstractie heel realistisch wordt, waardoor het realisme van de foto afneemt. Fotografeer je dat geheel nog een keer, dan vervloeit alles tot een fotografisch-realistische reproductie. En daar ga ik dan als finishing touch nog een keer op schilderen. De glimmende plastic verf die ik gebruik, voert andermaal een artificieel aspect in. Ik geef dus voortdurend aan abstractie een realistisch en aan realiteit een abstract uiterlijk.'

Een voortdurend commentaar.

'Op de schilderkunst, maar ook op mijn eigen werk. Ik kan helemaal niet schilderen en daarom fotografeer ik. Ik vind het er ook niet toe doen welk materiaal je gebruikt, als het resultaat maar goed is, als ik mijn gedachten, dromen en ideeën maar gestalte kan geven. Ik maak symbolisch gebruik van verf.'

Symboliek was altijd in Van Elks werk te vinden, maar de laatste jaren is alles ervan doortrokken. In zijn atelier, de garage bij zijn huis, hangen studies voor een Van Elkieaanse versie van 'Maria met kind'.

'Ik vind dat de middeleeuwse, gotisch-religieuze ervaring een revival beleeft in de hang naar Japanse elektronica. Alles wat uit de Japanse consumententechnologie voortkomt, auto's, camera's, rekenmachines, noem maar op, wordt verafgoed, zeker in Amerika. Er worden magische, mysterieuze eigenschappen aan toegeschreven. Ik vind dat net zo slaafs dom als de houding in de middeleeuwen ten opzichte van de kerk. Ik heb dat gesymboliseerd door de typisch middeleeuwse compositie van madonna en kind te combineren met vergulde Honda-bromfietswielen als aureool. Voor mij is dat een portret van onze tijd.'

Het gezicht van de madonna is ingetogen. Niettemin zijn de geaaltrekken onmiskenbaar die van Van Elk zelf. Als altijd is hij zijn eigen model geweest.

'Als je constant jezelf in je werk als model gebruikt, maak je daarmee het begrip model duidelijk. Ik sta model, maar ben het niet zelf. Ik zoek naar dingen die karakteristiek zijn voor de afgebeelde personages. Op mijn programma staat ook een portret van Mitterrand, het prototype van de Franse bourgeois.'

Portretten, stillevens, landschappen – de klassieke schilderkunstige onderwerpen. Hoe belangrijk is het onderwerp voor jou?

'Het onderwerp is neutraal. Het doet er niet toe of ik een portret maak

van de koningin of van Truusje Watering. Het onderwerp zelf voegt niets toe aan de kwaliteit van wat ik ervan maak. Wat mij interesseert zijn universaliteiten in onderwerpen, dus tradities, klassieke thema's in kunst en wat je met die uitgekauwde gegevens nog kunt doen. Dat wordt niet altijd opgepikt. De reactie van een Nederlandse museumdirecteur bij mijn bloemstillevens was: "Het is afgelopen met jou, Van Elk. Dit is onzin."

Ik kan me die opmerking wel voorstellen. De knipoog naar kitsch is erg vet.

'Het bloemstilleven staat per traditie buiten de kunst. Het was vroeger een specialisme, pure decoratie. Maakwerk zit altijd aan de rand van kitsch, dat wil zeggen dat het al snel inhoudsloos, maniëristisch en zuiver op produktie gericht is. Ik wou eens zien wat ik ermee kon doen.'

Wat valt er nog aan kitsch te onderzoeken?

'Sinds het begrip kitsch bestaat, is het bloemstilleven een taboe-onderwerp geworden. Ik heb geprobeerd de overdaad en brallerigheid ervan conceptueel zo te overdrijven, dat het weer karakter krijgt.'

Vind je dat je daarin geslaagd bent?

'Ik denk van wel. Het probleem is dat de bloemstillevens alleen fragmentarisch geëxposeerd zijn geweest. Ik zou ze graag eens alle twintig bij elkaar in één zaal willen zien. Dan zal alles pas echt duidelijk worden.'

Een grote retrospectieve tentoonstelling die langs verscheidene grote steden in Amerika en Europa zal reizen, wordt in 1990 of 1991 verwacht. Misschien is daar dan ook *Well Polished Floor Piece* bij, een glimmend gepoetst stukje parket.

Van Elk: 'Toen ik ging nadenken over de *Fruit-scapes* en bedacht dat ik het opgepoetste karakter van de appels hier als handeling zichtbaar wilde maken in de verf, schoot me *Well Polished Floor Piece* uit 1969 te binnen. Ik realiseerde me ineens dat het poetsen dat mensen doen om iets te manipuleren, me altijd geboeid heeft. Ik vind het prachtig dat je met kleine handelingen iets totaal van karakter kunt laten veranderen. Dat doe je ook met verf. Die vorm van make-up kan mij niet artificieel genoeg zijn.'

Als we terugrijden naar mijn hotel zie ik een bord langs de weg waarop een motel, naast airconditioning, kleurentelevisie en het zwembad, zijn king size-bedden aanprijst als opperste luxe: ruim twee meter twintig breed en minstens zo lang. Van Elk haalt zijn schouders op. Hij heeft, beweert hij, voor de Amerikanen een uitvinding in gedachten die alle luxe-records zal breken: de 'season switch'. Bevalt het seizoen je niet,



Well Polished Floor Piece (1969)

dan is één druk op de knop voldoende om een ander jaargetijde op de ramen te toveren.

Zo gezien hadden we hem nooit moeten laten gaan.

Ze vindt het wederom belangrijk dat de kunstenaar een origineel idee (intentie) heeft die hij vervolgens met succes overbrengt.

Is het wat, is het niets?

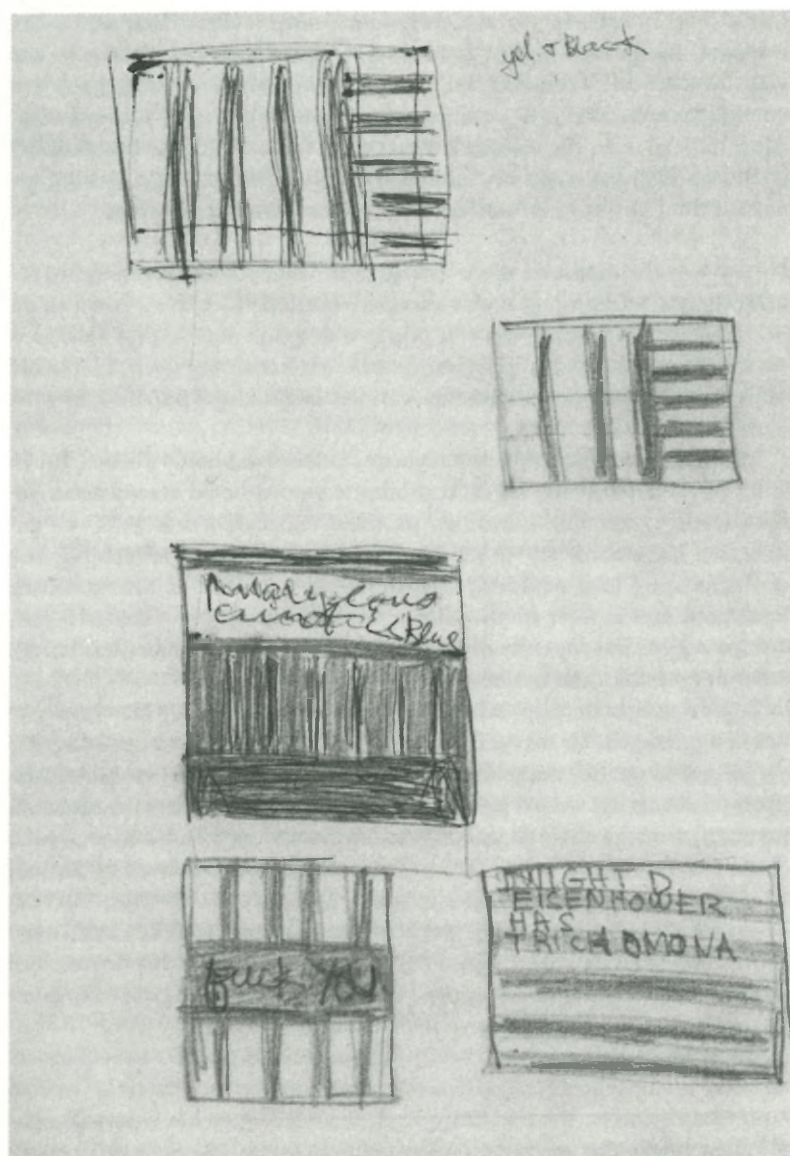
Frank Stella

Succes in het heden verleent aan obstakels in het verleden vaak iets vertederends. Het is aardig om te zien hoe Frank Stella (1936), geprezen als een van de grootste kunstenaars van deze eeuw, op eenentwintigjarige leeftijd al tekenend worstelde met een vraagstuk dat misschien wel het grootste probleem van de moderne kunst is: de pure abstractie.

Hoe geef je betekenis aan verticale, horizontale en diagonale potlood- of ballpointstrepen, schijnt hij zich keer op keer te hebben afgevraagd. Krijgen ze inhoud als je er iets bij of overheen schrijft, 'Fuck you' bij voorbeeld, of 'Marie-Lou's cunt is Blue'? Of moet je het zoeken in het pure spel van lijnen en vormen? Hoe dan ook, die geschreven notities stellen duidelijk dat Stella aan zijn verticalen en horizontalen, vierkanten en rechthoeken alles toedacht behalve een metafysische lading. En bij dat standpunt is hij altijd gebleven. Desalniettemin meende een aantal kunsthistorici in 1986 zeker te weten dat Stella's werk het Spirituele en Verhevene tot onderwerp heeft en uitstekend paste bij hun tentoonstelling *The spiritual in art*. Stella, die uiteraard hun uitnodiging afwees, moet zich hebben afgevraagd of de heren geen waarde meer hechten aan een uitspraak waarmee hij de Amerikaanse kunst van de jaren zeventig praktisch van een credo voorzag: 'Je ziet wat je ziet.'

Voor hij die historische woorden kon spreken, moest Stella eerst, zo blijkt uit zijn tekeningenoeuvre, uitvoerig zijn gedachten laten gaan over een schilderij dat in 1954 in Amerika voor opschudding had gezorgd: de *Vlag* van Jasper Johns – een rechthoekig doek ter grootte van een heuse vlag waarop met flink wat verf rode en witte horizontale strepen waren geschilderd, benevens in de linkerbovenhoek een kleine blauwe rechthoek met witte sterren. (Johns heeft zijn *Vlag* vervolgens in vele versies en formaten geschilderd, maar deze Amerikaanse gewoonte laat ik hier buiten beschouwing.) Die bekende vorm in combinatie met dat bekende beeld had grote controverses opgeroepen: was dit nu een vlag of een schilderij?

Typisch een vraag voor verveelde theoretici lijkt het wel, want hang



Mary-Lou's cunt is Blue (1958)

Johns' *Vlag* in een vlaggemast en het antwoord is daar. Een echte vlag wappert, hangt slap, ligt opgevouwen, kortom leeft het leven van een vlag. Een geschilderde vlag daarentegen hangt stijf en stram, heeft een onooglijke achterkant, is, anders gezegd, een aanfluiting van een vlag. Als schilderij is de vlag echter iets wat zij in haar dagelijkse bestaan niet is: illusie. En juist tegen het schilderij als illusie werd zwaar stelling genomen door de jonge Amerikaanse schilders van dat moment.

Nieuw was die discussie niet. In 1926 had Magritte een levensechte rokerspijp geschilderd met daaronder de woorden: 'Ceci n'est pas une pipe'. Nee, de afbeelding van een pijp is niet gelijk aan de pijp zelf. Ons verstand zegt dan wel 'pijp', maar daarmee is het er nog geen. Het beeld blijft woord, zoals het woord niet van het beeld losgekoppeld kan worden.

Magritte moet daaruit hebben geconcludeerd dat beide illusie zijn. In ieder geval behandelde hij de combinatie woord-beeld als volstrekt gelijkwaardige, tamelijk toevallige partners en voelde zich zelfs vrij genoeg om het woord 'sky' te schrijven in de geschilderde afbeelding van een veelkantig leeg schilderij. Hij stelde als het ware de illusie aan de kaak door steeds weer nieuwe illusies te schilderen. Het schilderij zelf, dat wil zeggen het concrete ding, bleef de *drager* van de illusie, te allen tijde ondergeschikt aan het beeld.

Zo bezien lijkt de 'pijp' achtentwintig jaar later de 'vlag' als vervolg te hebben gekregen. Er was echter een belangrijk verschil tussen Magritte en Johns. Magritte, misschien omdat hij inzag dat bij dit spel uiteindelijk toch steeds het woord (ofwel onze onverbeterlijke behoefte om te benoemen) wint, probeerde steeds weer om van woord én beeld iets meer te maken dan wat ze eerst waren. 'Het schip op zee', schreef de filosoof Michel Foucault daarover in zijn essay *Ceci n'est pas une pipe*, 'lijkt bij Magritte niet alleen maar op een schip, maar ook op de zee zelf, want zelfs de boeg en de zeilen zijn uit golven samengesteld. En de precieze afbeelding van een paar schoenen is tegelijkertijd een poging ze te laten lijken op de blote voeten die ze bedekken.'

Johns hield zich eveneens bezig met de transformatie van iets in iets anders, maar tegelijkertijd bezielde hem het verlangen naar wat in Amerika algemeen 'the real thing' heet, dat wil zeggen het volmaakte echte en specifieke dat verborgen moet zitten in onszelf ('je *echte* zelf') en alles wat ons omringt. In het dagelijkse Amerikaanse leven betekent dit dat alleen kauwgom met de *echte* smaak van kauwgom, boeven met *waarlijke* boeventronies en presidenten als *heuse* vaders des vaderlands serieuze aandacht verdienen. In de Amerikaanse kunst spreekt men bij

voorkeur van 'feitelijkheid', 'matter of fact' of, zoals Johns zei: 'Some of my paintings I have thought of as *facts*, or at any rate there has been some attempt to say that a thing has a certain *nature*' (mijn cursivering). Het illusionistische karakter van de schilderkunst laat zich met de werkelijkheid als feit natuurlijk amper verenigen.

Nu is het niet eenvoudig onderscheid te maken tussen werkelijkheid en illusie. Maar al te vaak blijkt de een de ander te zijn en omgekeerd. Johns probeerde greep op dit vraagstuk te krijgen door nadrukkelijk verschil te maken tussen het illusoire van de afbeelding en het concrete, feitelijke van het schilderij als ding. Zijn *Vlag* mag dan wel op een vlag lijken, maar de smeuge, licht-expressionistische verftoets verraad dat ze tegelijkertijd een ding is dat daar geen relatie mee heeft, in ieder geval niet zoals Magrittes schoen met de voet: een ding als een samenstel van spieraam, linnen en verf. Misschien hoopte Johns te bereiken dat we 'vlag' zouden zien en 'schilderij' zouden denken.

Tot zover ging Stella met Johns mee en je zou de strepen die hij lange tijd bleef schilderen als een blijk van instemming kunnen opvatten. Johns' pasteuze verflaag schafte hij echter af. 'Een dergelijke expressionistische verfstreek doet mij veel te veel denken', zei hij, 'aan de romantiek van de abstract-expressionisten.' Stella, die zichzelf tot de zogeheten 'cool generation' rekende, dat wil zeggen tot een mentaliteit die een snel, riskant en met veel vertoon van onverschilligheid aangekleed leven voorschreef, bedoelde mogelijk met 'romantiek' dat het abstract-expressionistische schildersgebaar te veel naar de emoties van de kunstenaar verwees. Niet alleen werd dat als veel te persoonlijk gezien ('cool' veronderstelt in feite een on-persoon), maar het leidde eveneens de aandacht af van het oppervlak van het doek, de platheid daarvan. Juist die platheid werd in Amerikaanse kunstkringen algemeen als een van de feitelikheden van het schilderij gezien, als 'real'. Voor Stella dan ook geen moddervette verflaag en geen gevoelvolle kleuren. Zijn strepen waren zo plat en zo mager als maar mogelijk is.

Is er een 'cooler', illusieler, een meer 'dingachtig' schilderij denkbaar dan een vaalzwart vlak met dunne witte lijnen, zoals Stella heeft gemaakt? Misschien niet. Een saaier óók bijna niet.

Stella zette zich dan wel af tegen zijn 'romantische' voorvaders, maar hij moet zich ervan bewust zijn geweest dat zijn pogingen (en korte tijd later die van de minimal-kunstenaars) om de formele middelen van de schilderkunst als feiten voor te stellen, direct terugvoerden op het abstract-expressionisme van de jaren vijftig. Net als bij voorbeeld Bar-

nett Newman beschouwde hij zijn schilderkunst als 'nieuw' in de zin van on-Europees.

Voor Newman, die zichzelf nagenoeg als de grondlegger van de 'waarlijk' Amerikaanse kunst beschouwde, betekende het celebreren van de formele middelen een manier om zich af te zetten tegen 'de abstracten van Europa', al formuleerde hij het zelf wat omzichtiger. 'De Europeanen', verklaarde hij, 'leiden ons hun [sic] spirituele wereld binnen via reeds bekende beelden [...] Om het filosofisch te zeggen, de Europeaan houdt zich bezig met de transcendentie van objecten, terwijl de Amerikaan zich richt op de werkelijkheid van de transcendente ervaring.'

Newman, wiens mond voortdurend overvloedde van woorden als het Sublieme en het Absolute, gaf zich weinig moeite om toe te lichten wat hij met *de* werkelijkheid bedoelde. Evenmin liet hij zich uit over de vraag of 'de transcendente ervaring', vooropgesteld dat iemand kan zeggen wat dat precies is, nog wel transcendent is als hij reëel wordt. De feiten – zijn schilderijen – wekken de indruk dat voor hem transcendentie haar fysieke equivalent heeft in een schilderij dat door zijn formaat overweldigt. En die ervaring schijnt hij als reëel op te vatten als (reuzen)doek en verf onmiskenbaar (reuzen)doek en verf zijn. De conclusie lijkt dan ook gewettigd dat voor Newman, en trouwens voor tal van andere 'real American abstracts' na hem, een schilderij zo direct mogelijk opgevat moet kunnen worden. Ongetwijfeld wordt daardoor veel van wat complex en onbegrijpelijk lijkt, eenvoudig en overzichtelijk. Of dat 'de werkelijkheid' recht doet waag ik te betwijfelen, maar misschien wordt ze er voor deze en gene wel een beetje meer 'real' door.

Zoals gezegd zag Stella niets in kunst met metafysische bedoelingen. Interpretaties als die van Newman lieten zich voor hem niet verenigen met de concreetheid en de feitelijkheid die hij voor een kunstwerk noodzakelijk achtte. Tijdens een interview in 1964 zei hij daarover: 'I always get into arguments with people who want to retain the old values in painting – the humanistic values that they always find on the canvas. If you pin them down, they always end up asserting that there is something there besides the paint on the canvas. My painting is based on the fact that only what can be seen there *is* there. It really is an object.' Waarna hij zijn beroemd geworden zin uitspreekt: 'What you see is what you see.'

In datzelfde jaar wordt de dan achtentwintigjarige Stella uitverkoren Amerika te vertegenwoordigen op de Biënnale van Venetië. Het is de periode waarin het al te bedaarde adagio van zijn begintijd is geweken

voor meer partijen, meer volume en een hoger tempo: zijn zwart-witte strepen zijn via grijs-wit bij veelkleurig uitgekomen, het linnen als basis moet nu concurreren met aluminium- en koperwerk en zijn strepen lopen niet meer gestaag rechtdoor, maar knikken, buigen af of keren om. De paukeslag (die tegelijk zijn beroemdheid inluidde) is echter de vorm van het schilderij zelf: die doet mee met wat op het platte vlak te zien is.

Wat is er te zien? Een optisch spel – verschuivingen, versnellingen, ritmes. Een tamelijk beheerst spel, want de spelregels worden bepaald door geometrische vormen. De ene partij lijnen kan een vierkant vormen, de andere een rechthoek of een trapezium. Vaak lijkt de ene vorm zo vanzelf en zo snel in de andere over te lopen, dat je even met je ogen moet knipperen om de verandering van bij voorbeeld een driehoek in een vierkant bij te kunnen benen. Toch ontaarden al die optische effecten maar zelden in de op-art-spektakels van een Vasarely. Dat verhindert de geometrische vorm die Stella aan het schilderij als drager meegeeft. Die tastbare vorm doet mee met het illusionistische schouwspel op het doek, maar concretiseert het tegelijkertijd, ongeveer zoals bij Johns de vlagvorm van het schilderij de afbeelding van de vlag 'body' geeft. Hoe springerig het beeld ook wordt, dank zij de nadrukkelijke vormgeving verlies je nooit het platte vlak uit het oog.

Deze vorm-schilderijen van Stella, de zogeheten 'shaped canvases' (waar Newman overigens al een aanzet toe had gegeven), zouden spoedig een heuse richting worden in Amerika.

Vormen. Van meet af aan heeft alles daar bij Stella om gedraaid. Tekening na tekening heeft hij, soms met opgeplakte stukjes karton, vormen op elkaar gestapeld, dooreen geschud of in en uit elkaar geschoven zoals een beroepsgokker zijn kaarten. In de ene serie na de andere heeft hij bestudeerd hoe een vorm van karakter verandert als alleen maar de kleur is gewijzigd of het materiaal. Wie meent na Stella nog iets nieuws te kunnen zeggen met pure abstractie, dat wil zeggen met het type abstractie dat naar niets anders verwijst dan naar vorm, kleur en materiaal, moet van goeden huize komen.

De ijzeren consequentie waarmee Stella zijn onderzoek uitvoerde, werd (en wordt) door menig kunsthistoricus op zichzelf reeds als een kwaliteit beschouwd. De schok is dan ook groot als de kunstenaar na een korte overgangsfase rond 1970 van de rechte weg lijkt af te stappen.

In die tussenfase ontstaan grote veelkleurige wandreliëfs, die een brede scala etaleren van alle mogelijke materialen, kleuren en verfbehandelingen. Vilt, hardhout, zachtboard, flanel. Gemeen roze, citroengeel, gifgroen, hardblauw. Glad, ruig, effen, vlekkelig. Alleen de vormen

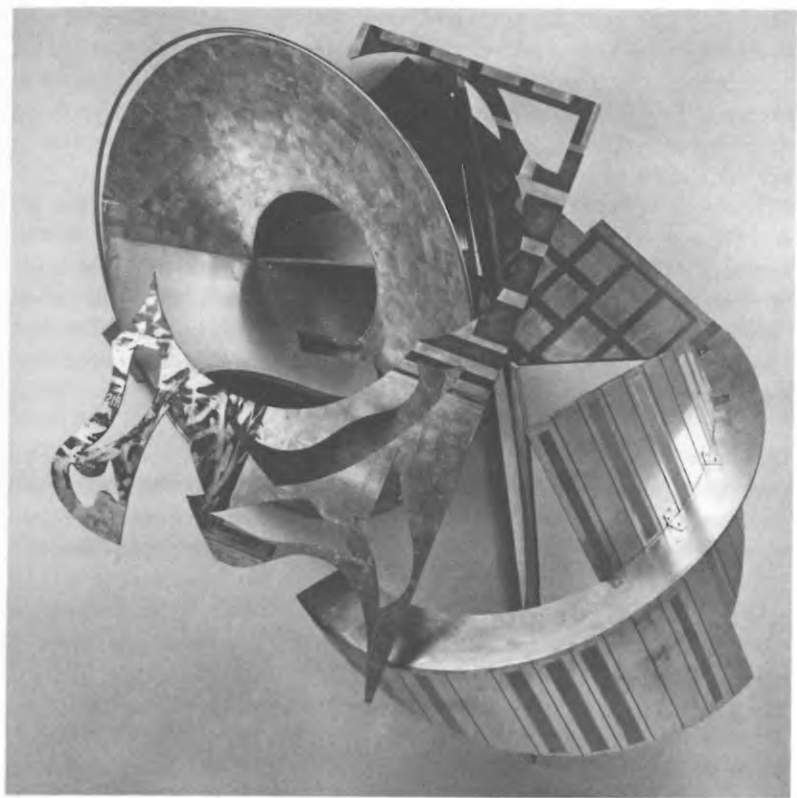
zijn nog als vanouds geometrisch. Ze worden als altijd gestapeld, gekanteld of in en uit elkaar geschoven. En natuurlijk worden ook nu weer tal van reliëfs in meer dan een kleur- of materiaalversie tegelijk geleverd.

Dan barst het los. Van de ene dag op de andere verlaat Stella de geometrische discipline en meet zich een carnavaleske uitbundigheid aan. Krullen hier, arabesken daar, vormen als tekengereedschappen, komma's of als zo-maar-iets, glitterverf, vlekkerige oppervlaktes, veel, heel veel kleurige kronkeltjes en sliertjes, ijzeren rasters, koperen platen, keramische panelen, en last but not least: groot, groter, gigantisch. Wat eerst de gematigdheid had van kamermuziek, heeft plotsklaps het geraas van heavy metal. Men begon zich af te vragen of Stella nog wel Stella was.

Die bezorgdheid is ongegrond. Schuif die toeters en bellen opzij, en je ziet dat Stella nog steeds met de problematiek worstelt die hem ook als jongeman al bezighield: is het wat, al die krullen en tierelantijnen, of mag het geen naam hebben? Net als vroeger bij de tekenkladjes lijkt hij nu de imposante reliëfs een persoonlijke betekenis te willen geven door er persoonlijke woorden aan toe te voegen. In de vorm van een titel ditmaal, maar tussen *Marie-Lou's cunt is Blue* en *Newell Hawaiian shearwater of Jungli Kowwa* is wat mij betreft niet werkelijk veel verschil. Net als toen voegen ook deze woorden niets toe aan wat er werkelijk is te zien.

Wat (de vraag kan hier niet vaak genoeg gesteld worden) zien we? Vormen. Vormen die ten opzichte van elkaar verschuiven en verspringen in verschillende ritmen, nu niet meer op het platte vlak, maar in de ruimte. Het zijn plastische elementen geworden die naar voren komen of wijken, alle kanten op priemen, en die zelfstandig lijken omdat hun onderlinge relatie even raadselachtig blijft als het binnenwerk van een klok voor een leek. Het zijn vormen als dingen, neutraal en naamloos. Stella noemt deze sculpturale reliëfs hardnekkig schilderijen, en daar is, gezien zijn opvattingen over het schilderij als 'real object', weinig tegen in te brengen. Als je schilderkunst beschouwt als niet meer dan het opbrengen van 'echte' verf op 'echte' vormen, dan kun je een samenstel van beschilderde plastische elementen inderdaad een schilderij noemen.

Zo bezien is Stella's verklaring dat hij inspiratie heeft opgedaan bij onder anderen Caravaggio, Matisse en Malevitsj niet zo curieus meer. Stella interesseerde zich niet voor de complexiteit van hun schilderijen, voor de relatie bij voorbeeld tussen vorm en inhoud, tussen hoe en wat. Hij heeft het werk bestudeerd als een technicus: hoe zijn de vormen gerangschikt, hoe verspringen en verschuiven ze ten opzichte van elkaar?



St. Michael's Counterguard (1984)

Stap voor stap heeft hij ze daarna van iedere persoonlijke inhoud ontdaan door ze geheel of gedeeltelijk te isoleren, in concreet materiaal uit te voeren en als neutraal ding in een ruimtelijke compositie onder te brengen. Je zou kunnen zeggen dat hij de illusoire ruimte tussen de op de oorspronkelijke kunstwerken afgebeelde voorwerpen en mensen in het 'echt' heeft nagebouwd.

Kunst, lijkt Stella's boodschap, is iets wat *gemaakt* wordt, in scène gezet. De vele tekenhaken, gradenbogen en rasters bij voorbeeld verwijzen naar dat maken, evenals de toepassing van verschillende stijlen (de 'slierten' van Pollock bij voorbeeld). Stella behandelt ze als niet meer dan schilderkunstige wijzen van decoratie, zoals hij kunst in het algemeen lijkt te zien als niet meer dan een wat nerveuzig gebuitel van vormen.

Is het wat, die grootschalige ruimtelijke vormcomposities van Stella? Of mag het geen naam hebben? Gezegd moet worden dat Stella er op een imponerende wijze in is geslaagd een keur van vormen neer te zetten waar niets persoonlijks in valt te ontdekken. En aan de puur visuele en fysieke prikkels die ze oproepen valt evenmin iets te verbinden dat uit zou kunnen groeien tot een krachtige emotie of een inspirerende gedachte. Ook hun kleurigheid en vrolijkheid blijven steeds down to earth, concreet zo men wil. Je zou dus kunnen constateren dat Stella in zijn opzet is geslaagd en zijn kunstwerken van associaties heeft ontdaan die met 'het ding zelf' niets te maken hebben. Er is echter één aspect waar zelfs Stella niet onderuit is gekomen. In de kunst kunnen vormen wel leeg zijn, en dat zijn die van Stella ongetwijfeld, maar nooit helemaal neutraal. Altijd klinkt de intentie van de maker erin door, zij het niet altijd even helder.

Stella's intentie klinkt gaaf en klaar als een koperen bel: het is zijn wens vrijblijvend te plezieren. Zijn kunstwerken hebben dan ook de lichtheid van verjaardagskaarten. Klap ze open en clowns, glazen champagne en een olifant met een feestmuts buitelen naar voren – met de complimenten van Stella!

Fenomeen voor iedereen

Julian Schnabel

In juni 1981 verscheen in *Artforum* een artikel met de kop 'Not about Julian Schnabel'. Een grap natuurlijk, maar een veelzeggende grap: de publiciteit rond Amerika's eerste 'Jonge Amerikaan' had zijn (voorlopig) hoogtepunt bereikt. Julian Schnabel, schilder, was js, fenomeen, geworden.

Zes jaar daarna prijkt in een catalogus die werd uitgebracht ter gelegenheid van een grote overzichtstentoonstelling van Julian Schnabel (er vinden steeds vaker overzichtstentoonstellingen plaats van Julian Schnabel) een essay met een niet minder pakkend bovenschrift: 'Het geval Julian Schnabel'. Ditmaal wordt het fenomeen js filosofisch en cultuurwetenschappelijk doorgelicht. Hegel, Darwin, Shelley, Pollock, kortom een alfabet aan illustere personages wordt erbij gehaald om antwoord te kunnen geven op een op de tijd en de jeugd toegesneden vraag: 'Is Julian Schnabel modern of postmodern?'

Logisch gezien kun je die vraag niet stellen zonder eerst te omschrijven wat 'modern' of 'postmodern' betekent. Helaas worden daar telkens weer meer knopen bij geproduceerd dan ontward, waardoor de sectie Nederland van de AICA, de internationale associatie van kunstcritici, zich op een dag genooddaakt zag te delibereren over wat ze 'het enigma postmodernisme' noemde. Of meer toegespitst (want wat is een enigma nog als het geen enigma meer is?) over de vraag: 'Hoe gaan wij daarmee om?' Al met al viel uit de bijeenkomst eigenlijk maar één conclusie te trekken: kunstkritiek heeft nauwelijks nog te maken met een persoonlijke oordeelsvorming en berust voornamelijk op een gemeenschappelijke mystificatie van in zwang zijnde filosofische begrippen. We kunnen dus nog heel wat js'en tegemoet zien.

Hoe gaan wij met Schnabel om? Ik stel voor dat we eerst naar zijn produkten kijken. Wat zien wij? Schilderijen-met-nadruk: Veel, Groot, Kleurig en Onstuimig. Onderwerp: oud en nieuw, van alles wat.

Nu kan voorzichtig iets worden geconstateerd: Schnabel (1951) heeft, als de meesten van zijn generatiegenoten, geen boodschap aan de sobe-

re, emotieloze en beredeneerde kunst van de jaren zeventig. Meer nog, Schnabel wekt de indruk aan iets uitdrukking te willen geven.

Neem de doeken waarmee hij rond 1980 Amerika's antwoord werd op de 'jonge' schilderkunst van Europa, zijn 'plate paintings'. Stukgeslagen borden, in gruzels gevallen potten en schalen, ze lijken met woeste wanhoop op dik bepleisterde doeken te zijn geplakt. Klaarblijkelijk vindt Schnabel het door zijn Amerikaanse voorvaderen zo geadoreerde platte vlak te mager en te illusionistisch.

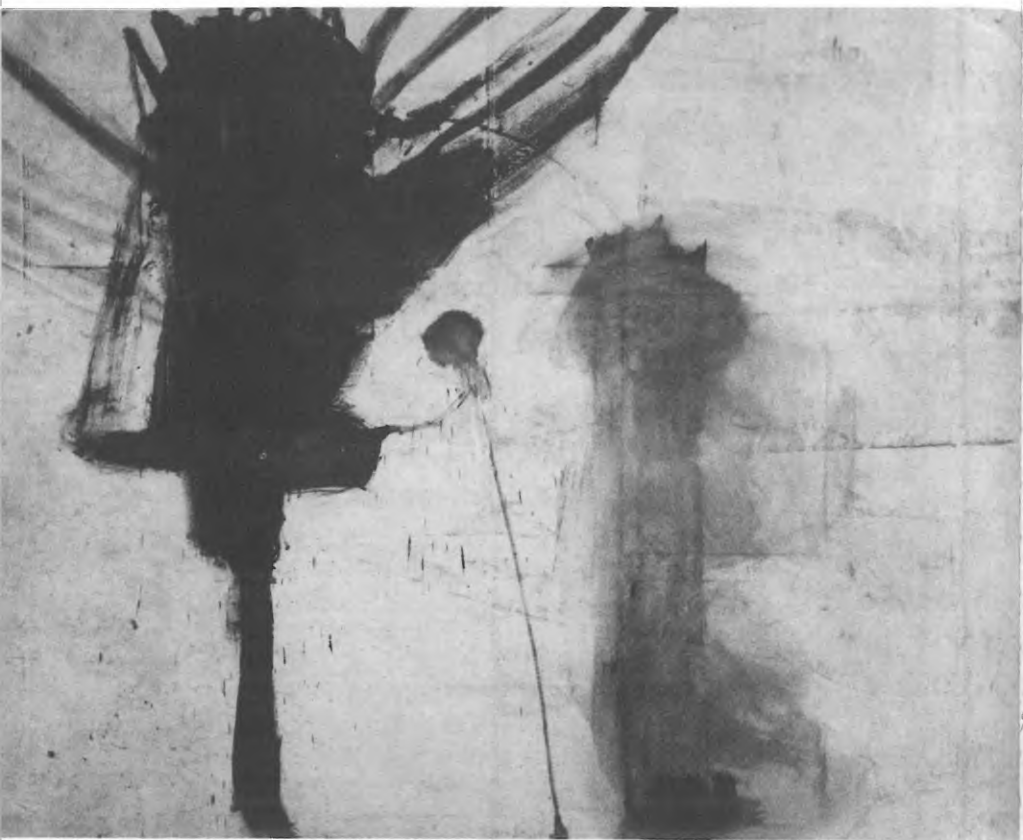
De behoefte om het platte vlak substantie te geven of de illusie concreet te maken, is niet alleen des Schnabels. Het aantal doeken dat de laatste vier decennia vooral in Europa is bewerkt met zand, besmeerd met gips, beplakt met stro, bespijkerd met de ontbijtboel of bestookt door branders is zelfs niet te tellen. Er zijn duidelijk vele manieren om de illusie, die schilderkunst nu eenmaal is, aan de kaak te stellen. Of juist te verhevigen. Js doet van allebei wat en bedient zich daarbij van het zeer grote formaat. Drie bij vier meter is, schat ik, de gemiddelde grootte van zijn schilderijen. Vaak bestaan ze uit verscheidene panelen, die niet altijd gelijk zijn. Soms zijn ze ten opzichte van elkaar verschoven, is het ene dikker dan het andere, of treden er verschillen op in vorm en afmeting. In combinatie met de balkdikke spieramen en de opgeplakte en vastgespijkerde materialen worden het monumentale, loodzware doeken die de driedimensionale allure hebben van een sculptuur.

Die mengeling van schilder- en beeldhouwkunst is een traditie geworden in de Amerikaanse kunst. Tal van kunstenaars die zeer sculpturaal ogend werk maken, eisen daar, in navolging van Frank Stella, de benaming 'schilderij' voor op. Het omgekeerde komt ook voor. Maar of nu sprake is van een schilderij-sculptuur of van een sculptuur-schilderij, de problemen zijn dezelfde. Schnabel bij voorbeeld heeft zijn schilderijen letterlijk wel veel présence en gewicht gegeven, maar probleem nummer een was daarmee nog niet opgelost: hoe krijg je zo'n groot doek toch telkens weer vol? Een terugblik.

In het begin hadden de gebroken borden het voordeel van de verrassing. Het oppervlak leek in beweging. Niet dat het een erg dynamische indruk maakte, want Schnabel is er zelden in geslaagd te doen vergeten dat het gewoon opgeplakte, gebroken borden waren, maar er was in ieder geval *letterlijk* reliëf. Al snel echter bleek deze vorm van realisme te onbeduidend om lang te boeien, en Schnabel stapte over op attributen als hertegeweien en geblakerde balken. Het voordeel daarvan was dat 'Jonge Italiaan' Cucchi al eerder met dat idee was gekomen, zodat een ieder had kunnen zien dat die attributen aan het doek iets extra's ge-



Portrait of a girl (1980)



Portrait of God (1981)

ven. Iets wat moeilijk gripbaar is, want waarom kiest een kunstenaar voor, zeg maar, lood of varkensvet? Omdat hij daar een strikt persoonlijke betekenis aan hecht. Waarna het nog maar één stap is naar mystificatie van het materiaal én naar persoonlijke mythologie.

Sommige kunstenaars, Beuys bij voorbeeld of Kiefer, hebben hun persoonlijke mythologie zorgvuldig opgebouwd. Ze weten door keuze en toepassing van hun materialen de indruk te wekken een boodschap te hebben. Een klein aantal van hen beschouwt zich zelfs als een medium, dat via zijn materialen en vormgeving 'berichten' uit een bovenwereld aan ons doorgeeft. Anderen, de meesten wellicht, interesseren zich er alleen voor of een materiaal binnen het totale kunstwerk optimale zeggingskracht heeft.

Schnabel nu heeft in mijn ogen een 'geval' kunnen worden, omdat hij naar beide partijen lonkt en zowel aan de ene als aan de andere kant een armzalige amateur blijft.

Een voorbeeld. *The sea* (1981): bruin aardewerk, hertegeweien en gips op twee forse, hardblauw geschilderde houten panelen. Het totale, oceanische formaat: 274 x 390 cm. Over alles heen zijn in horizontale richting met een brede kwast witte strepen getrokken. Rondom de grote brokstukken is nog wat extra wit schuimig aangebracht, zodat geen enkel misverstand mogelijk is: dit is een schuimende oceaan, die zijn schatten, resten van menselijk en dierlijk leven, prijsgeeft. Kan het letterlijker? Ja, want Schnabel zet er ook nog een geblakerd stuk wrakhout voor. Kijk: drama!

→ Intellectueel uitdagend of niet?
→ Pragmatisch

Met hoeveel omhaal ook geëtaleerd, zulke vermoldde beelden en wormstekige materialen zijn niet lang interessant. Schnabel heeft het kort daarna dan ook over een andere boeg gegooid. Het schilderen zelf krijgt meer accent. Een reeks van vijf schilderijen ontstaat onder de overkoepelende titel *The mutant kings*. Geen dik aangezet realisme dit keer. Ook de visuele drukte die een reliëfachtig oppervlak vaak meebrengt, ontbreekt. De wasachtige ondergrond draagt een bescheiden aantal vormen. Maar Drama is er des te meer.

Op *Portrait of God* bij voorbeeld speelt een reusachtige blauwe vorm voor God. Lang en dun waar bij ons benen zitten, tot breed en rond op de plaats van het hoofd. Slordige strepen suggereren een stralenkrans.

Natuurlijk zit God zo eenvoudig niet in elkaar. Ernaast dus wéér een blauwe vorm, nu bedekt door een mistige laag was. Onmiskenbaar: dit is Gods schaduw, de gevallen engel, Lucifer. Voor wie nu nog niet begrijpt dat hier strijd wordt geleverd tussen Goed en Kwaad, spelt Schnabel het nog een keer langzaam uit: een ronde vlek en een druiperige,

puntig toelopende streep delen de ruimte tussen de twee vormen zeer, zeer dreigend in tweeën.

Schnabel geeft zijn schilderijen wel vaker titels die een religieuze of mystieke belangstelling suggereren: *Golgotha*, *St. Francis in ecstasy* of *Act of faith*. Maar een vliegensvlugge bestudering van de beeldelementen voldoet om de farce te ontdekken. De vormen die op mystieke tekens lijken, worden door niets op het doek ondersteund. Ze zijn krachteloos en wekken in het beste geval een beeld van Schnabel op als het kwezeligste jongetje van de zondagsschool: braaf gezongen, zoet geluisterd, niets begrepen.

Niet minder pijnlijk is Schnabels interessantdoenerij als hij zijn dagelijkse interesses schildert: Maria Callas, de bruiloft van Mary Boone en Michael Werner (twee van de invloedrijkste galeristen uit het kunstcircuit), Tennessee Williams, Humpty-dumpty, poesieplaatjes, tropenhelmen, Afrikaanse maskers of koningskronen. Die onderwerpen bereiken ons via de titels en blijken dan te zijn ondergebracht in raadselachtige of overbekende vormen, in vlekken en motiefjes, in alles kortom waar het oog van een gretige fantast op kan vallen. Want een fantast is Schnabel wel, maar hij heeft de overvloed van zijn fantasie niets anders te bieden dan vorm en stijl van een drakerig spektakelstuk.

Ik zeg nu wel stijl, maar Schnabel, en ook daarom wordt hij een postmodernistisch 'geval' genoemd, heeft helemaal geen stijl. Hij graait naar alles wat voorhanden is, onverschillig of het nu de stijl van Polke is of van een bidplaatje. Hij roert alles door elkaar tot het op een slap aftreksel lijkt van wéér iets anders en vervolgens wordt de boel opgevuld met zijn persoonlijke specialiteit: het spectaculaire schildersgebaar. Vlekken, spatten, strepen, druipers, uithalen: stuk voor stuk vertellen ze dat Schnabel de grote leegte van zijn schilderijen met grote vitaliteit te lijf gaat. Het levenloze doek moet koste wat kost geactiveerd worden, als het niet kan met de middelen van de kunst, dan maar met die van de performer.

Theater, theater. En het moet gezegd, Schnabel presteert iets op dit gebied. Als de beste acteur is hij schaamteloos. Hij smijt, alsof hij nog nooit van kitsch gehoord heeft, goud- en zilververf op donkerrood fluweel, trekt verfnevels op om geheimzinnige verten te suggereren (zijn specialiteit), geeft Christus vrouwenborsten, plakt koeiehud op een doek in pseudo-Afrikaanse stijl en imiteert surrealistische visioenen. Als toegift speelt hij af en toe weer een oude 'plate painting' na.

Schnabel is een van de meest succesvolle jonge kunstenaars van deze tijd en dat staat nu zelfs voor museumdirecteuren gelijk aan hoge kwaliteit. 'Kwaliteit', las ik in een kunstblad, 'is tegenwoordig geen onderwerp meer. Het gaat erom voor wie het werk bestemd is.' Schnabels werk is bestemd voor wie kunst als pikant en toch decent vermaak ziet; formeel is het een tikje gewaagd, maar inhoudelijk zegt het evenveel als een preuts mondje. Niets komt eruit naar voren dat naar een persoonlijke belevingswereld verwijst. Alles is stereotiep, glad, levenloos. Perfecte kunst voor kunstspeculanten en op macht beluste verzamelaars.

Gevraagd naar de aard van zijn werk zei de vedette eens: 'Het is geen expressionisme; belangrijk zijn gevoelens, maar niet noodzakelijkerwijs mijn eigen gevoelens.' Vooral niet zijn eigen gevoelens. Schnabel schildert de gevoelens van iedereen. Maar iedereen is niemand.

⊕ Expressionistische kritiek

‘Lavendelkleurige ramp’

Andy Warhol

Twee royale etages van het Museum of Modern Art in New York waren vrijgemaakt voor zijn retrospectieve tentoonstelling. Langs driehonderd haardicht op elkaar gehangen schilderijen uit zijn kunstfabriek dromde, na de ‘rich and famous’ op de exclusieve openingsparty’s, het geïmponeerde grauw. De forse vierponds catalogus belichtte zijn œuvre en zijn leven in full colour en in detail. De Amerikaanse pers uitte zich in superlatieven. Kortom, Andy Warhol heeft zich in 1967 vergist toen hij zei: ‘Mijn werk heeft totaal geen toekomst. Dat weet ik.’ Tweeëntwintig jaar later heeft Amerika hem, zoon van een geïmmigreerde Tsjechische mijnwerker, uitgeroepen tot een real American hero.

Hoe word je zo’n held? Of preciezer: hoe word je dat op de makkelijkst mogelijke manier? Die vraag heeft Andy Warhol, geboren in 1928 als Andrew Warhola en in 1987 onverwacht overleden na een galoperatie, continu geobsedeerd, zoals ook het fortuin dat uit die roem valt te slaan hem zijn hele leven intensief heeft beziggehouden. Beide obsessies heeft hij onverbloemd tot onderwerp van zijn kunst gemaakt. Ze hebben zijn œuvre een consequente lijn gegeven, vanaf zijn eerste opdracht als reclametekenaar – een illustratie voor het blad *Glamour* – tot en met zijn zelfproclamatie als zakenman-kunstenaar met de uitspraak: ‘Making money is art, and working is art and good business is the best art.’ Warhol heeft het begrip ‘zakenkunst’ geïntroduceerd, en wat meer is: geïnstitutionaliseerd.

Daarmee is niet gezegd dat zijn openlijk commerciële instelling altijd even openlijk aan de orde wordt gesteld. Ondanks alles is de (niet geheel van economische overwegingen los te denken) neiging om Warhol als een oorspronkelijke kunstenaar voor te stellen, nog steeds groot. Dat bleek weer eens uit de opzet van deze retrospectieve tentoonstelling. De samenstellers hadden een topzwaar accent gelegd op Warhols eigenhandig geschilderde werken uit de vroege jaren zestig, terwijl de produkten die in de late jaren zeventig en de jaren tachtig van zijn lopende band zijn gerold, verhoudingsgewijs onderbelicht bleven.

Zuiver artistiek gezien was er weinig reden om voor het vroege werk te kiezen. De vriendelijkste kwalificatie die ik althans eraan zou willen geven, is: a dumb blonde – charmant maar onbenullig.

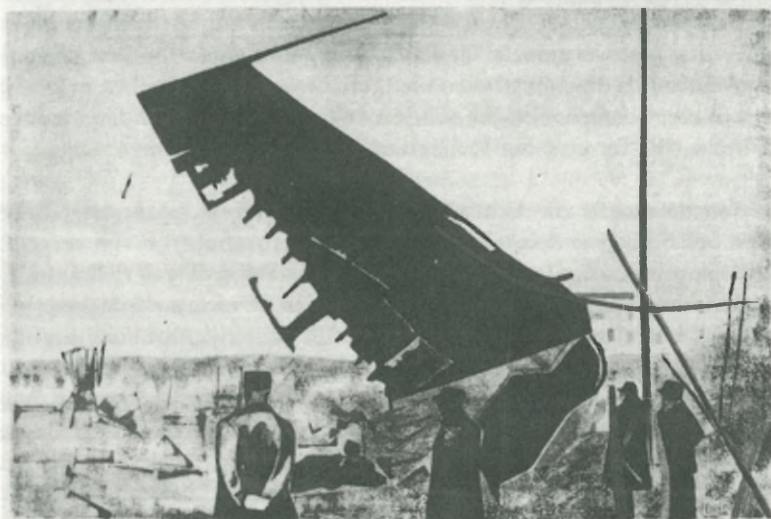
Peach halves uit 1960 is daar een voorbeeld van. We zien hoe een blik halve perziken met het vrolijke groen/geel/oranje etiket van de Delmonte conservenfabriek waterig dun in een wit vlak hangt dat aan drie zijden wordt afgegrensd door een brede, nonchalante streep groen, goud of zwart. Niets om over naar huis te schrijven: de onderwerpkeuze was in die tijd al trendy, de compositie is weinig opwindend, de kleurkeuze niet meer en niet minder wervend dan die van Delmonte zelf en de stijl is een zorgvuldige kopie van de bestudeerd nonchalante, expressionistische stijl die de Engelse en Amerikaanse pop-art van die dagen typeerde. Wat wel spreekt uit *Peach halves*, en sowieso uit deze periode van Warhol, is dat zijn streven niet gericht was op het zoeken naar een min of meer oorspronkelijke visie en stijl, maar op het vinden van een formule – de formule om Kunst te maken.

Gezien de moeite die hem dat aanvankelijk kostte (want onbedoeld werd ook dit aspect door al die vroege werken onthuld) en zijn vergeefse inspanningen om in New York een geïnteresseerde galeriehouder te vinden, vraag je je af waarom Warhol niet in de reclamebranche is gebleven. Niet alleen had hij daar al gevonden waar zijn hart naar uitging, succes en glamour, maar hij had zich ook altijd met liefde geplooid naar de wensen van zijn opdrachtgevers. Noch het een noch het ander sloot aan bij het kunstenaarsmilieu, leerde Warhol uit de afwijzende houding van twee door hem bewonderde kunstenaars, Jasper Johns en Robert Rauschenberg. Beiden gaven duidelijk te verstaan dat ze niets met 'die commerciële kunstenaar' te maken wilden hebben. Pas een jaar later, toen ze niet meer om hem heen konden, bonden ze in.

Wat Warhol bezielde komt in deze tijd misschien het beste tot uitdrukking in de titel die hij aan een portret van de succesvolle Rauschenberg gaf, een titel die ontleend was aan het beroemde fotoboek van Walker Evans en James Agee: *Let us praise famous men*. Famous: niets fascineerde Warhol zozeer als de magische uitstraling die beroemdheid aan mensen lijkt te geven. Het deed er voor hem in beginsel niet toe waar ze hun beroemdheid aan te danken hadden, maar in tegenstelling tot wat zijn beroemdste uitspraak doet vermoeden – 'In the future everybody will be famous for fifteen minutes' – moet de duur van die roem hem wel degelijk hebben beziggehouden. Roem krijgt immers naarmate hij langer duurt iets extra's, wat men wel aura noemt. En aura, had Warhol geconstateerd, kon een pisbak transformeren in een waardevol en lucra-



129 DIE



AP Wirephoto

IN JET!

tief voorwerp, een cultuurschat. Welke Hollywood-vedette doet dat Marcel Duchamp na?

Warhols fascinatie voor aura had niets te maken met enige belangstelling voor de inhoudelijke aspecten van kunst, want die had hij niet. Aura stond voor hem gelijk aan zaken doen. Vandaar dat zijn oog als vanzelf viel op Leo Castelli, de galeriehouder van wie Willem de Kooning had gezegd dat hij zelfs bierblikjes als kunst kon verkopen (een uitspraak die Johns tot waarheid maakte door Castelli twee verbronsde bierblikjes te laten verkopen). Castelli was echter niet onder de indruk van Warhols gestileerde imitaties van de pop-stijl, en bleef nog geruime tijd de voorkeur geven aan de stripschilderijen van Roy Lichtenstein.

De grote doorbraak kwam in 1963-'64 toen Warhol definitief besloot om, zoals hij zelf schreef in zijn *Philosophy of Andy Warhol*, 'niet langer dingen te *maken*, maar ze te *produceren*'. Dat wil zeggen dat hij voortaan zijn persoonlijke betrokkenheid bij het maken én het bedenken van zijn werk reduceerde tot het laagst mogelijke niveau, dat waarop een mens dingen maakt als was hij een machine. Dit machine-achtige karakter moest in beeld en stijl zichtbaar worden en na wat geëxperimenteer met een stempelmethode bleek de zeefdruktechniek het uitgelezen middel. Vanaf dat moment werd ieder onderwerp, of het nu een afbeelding van een fles Coca-Cola was of een foto van een brand, op één doek in reeksen achter en onder elkaar afgebeeld, in wisselende kleuren.

Over de manier waarop Warhol aan zijn onderwerpen kwam, bestaan vele anekdotes, wat niet verwonderlijk is gezien de enorme hype-gevoelige kennissenkring die hij bij wijze van toeleveringsbedrijf aanlegde. Maar mijn persoonlijke voorkeur gaat uit naar het verhaal rond Warhols overstap van laat ik maar zeggen 'leuke' onderwerpen als soepblikken en filmsterren naar de zogeheten *Disaster series*, veelal gebaseerd op krante- of politiefoto's, waarbij je mensen in doodsnood uit brandende huizen ziet springen, of na een auto-ongeluk levenloos in een boom bengelen.

De eerste daarvan, 129 DIE IN JET, wordt geclaimd door Warhols vriend en promotor, museumconservator Henry Geldzahler. Tijdens een lunch zou Geldzahler Warhol de voorpagina van een krant hebben getoond met een foto van een vliegtuigongeluk en bovenvermeld onderschrift, en de beslissende woorden hebben gesproken: 'That's enough affirmation of soups and Coke bottles, enough life... it's time for death.'

Waar of niet waar, zeker is dat Warhol een fabuleuze intuïtie had voor dat wat 'in de lucht hangt', en dat reikte veel verder dan artistieke zaken als onderwerpkeuze en techniek, die niet bijster origineel en op

den duur zelfs stomvervelend waren. Wat algemeen 'in de lucht hing' en de basis zou worden van Warhols fenomenale succes, was een sfeer van creativiteit-voor-allen-en-alles. Warhol wist de indruk te wekken dat wat hij deed, door iedereen gedaan kon worden. Iedereen kon, zoals hij, zeefdrukken laten maken van de dingen die hem fascineerden. Iedereen kon, om een leuze aan te halen die in deze zelfde tijd het Europese kunstleven op z'n kop zette, een kunstenaar zijn. En velen wilden niets liever zijn dan dat, getuige een enigszins klagerige uitspraak van Warhol in 1964: 'It's hard not to be called creative, because everybody is always talking about that and individuality. Everybody's always being creative.'

De Amerikaanse en Engelse pop-art vóór Warhol had deze algehele sfeer al enigszins gereflecteerd en misschien ook gestimuleerd, doordat iedereen zich kon identificeren met wat werd afgebeeld: stripverhalen, schietschijven, postzegels, de Amerikaanse vlag, zaklantaarns, televisie- en filmbeelden. Het enige wat een brede acceptatie in de weg had gestaan, was de stijl. Daarin kwamen nog trekken voor die op individualisme wezen, en dat leent zich niet voor een massale creativiteitseuforie.

Op het Europese vasteland was de situatie nog iets gecompliceerder. Weliswaar probeerde een groep als Fluxus (met Joseph Beuys als prominente figuur) de massa aan te spreken met 'ludieke' en anarchistische Aktionen, maar ze beriep zich tegelijkertijd op een anti-kunsttraditie die een bepaalde kritische en idealistische mentaliteit vereiste. Zoals bekend is niet iedereen daar warm voor te krijgen.

Warhols onpersoonlijke en onkritische kunst eiste niets en trok niets in twijfel. Ze straalde echter wel een bepaald soort idealisme uit dat altijd op groot enthousiasme van de massa kan rekenen: het consumptie-idealisme, vaak aangezien voor de ultieme vorm van democratie. Warhol verwoordde het zoals het een real American hero betaamt: 'What's great about this country is that America started the tradition where the richest consumers buy essentially the same things as the poorest. You can be watching tv and see Coca-Cola, and you can know that the President drinks Coke, Liz Taylor drinks Coke, and just think, you can drink Coke, too. A Coke is a Coke and no amount of money can get you a better Coke than the one the bum on the corner is drinking.' Kort gezegd, democratiseer: consumeer!

Warhols publiekssucces is dus verre van onbegrijpelijk. Moeilijker ligt het met zijn acceptatie door de kunstwereld, want een onkritisch consu-

mentisme en een massaal voyeurisme behoorden in die dagen bepaald niet tot de artistieke tradities. Wat echter wél tot de traditie behoorde en behoort, is een speciale omgang met het onderwerp. Onverschillig wat wordt geschilderd of anderszins afgebeeld, de tendens is om het onderwerp te zien als iets wat alleen betekenis heeft als *aanleiding* om een beeld te maken. Het zou niet om het 'wat' gaan, maar om het 'hoe'. Of zoals Roy Lichtenstein zei: 'Art is just plain forms.' Een dergelijke gesloten kunstopvatting biedt weinig plaats aan kritische of commentariërende intenties en interpretaties.

Toch blijkt telkens weer dat niet alle onderwerpen zich zo gemakkelijk van hun meest gangbare betekenis laten beroven als bij voorbeeld een polderlandschap of een ui op een schaalpje. Het wordt zelfs moeilijk als ze over kwesties gaan die ons direct raken. En wat je ook van consumptieartikelen mag denken, meer dan wat ook dicteren ze een betekenis.

De eerste pop-kunstenaars probeerden dit betekenisdictaat (dat natuurlijk een sociaal dictaat is) de baas te worden door flink wat ironie in de stijl en verfbehandeling onder te brengen, een tactiek die ze hadden afgekeken van de surrealisten. Warhol echter had tegelijk met, of in navolging van (de meningen zijn verdeeld) Roy Lichtenstein voor een geheel andere benadering gekozen. Door het onpersoonlijke en massale van het artikel op een onpersoonlijke en massale manier af te beelden, meende hij de weg vrij te hebben gemaakt voor de manier van kijken die de heersende kunstopvattingen voorschreven: alsof alles een spel is van vormen, kleuren en materialen. Zijn grootste kracht was misschien wel dat zijn persoonlijke structuur daar volmaakt mee overeenstemde.

Wat Warhols manier van kijken inhoudt, mag alleen al blijken uit de titels van enkele werken uit de *Disaster series*: *Red race riot*; *Five deaths, eleven times in orange*; *Lavender disaster*; *Suicide (purple jumping man)*; *White burning car*. Rassenrellen, verkeersslachtoffers, de elektrische stoel, zelfmoord en verkeersongelukken: beelden die in het dagelijks leven zwaar beladen zijn, door hun inhoud of doordat ze een beroep doen op een pervers soort voyeurisme. Warhol manipuleert die beladenheid door de beelden mooie kleuren te geven en in reeksen naast en onder elkaar op het doek af te drukken – hij esthetiseert de verschrikking.

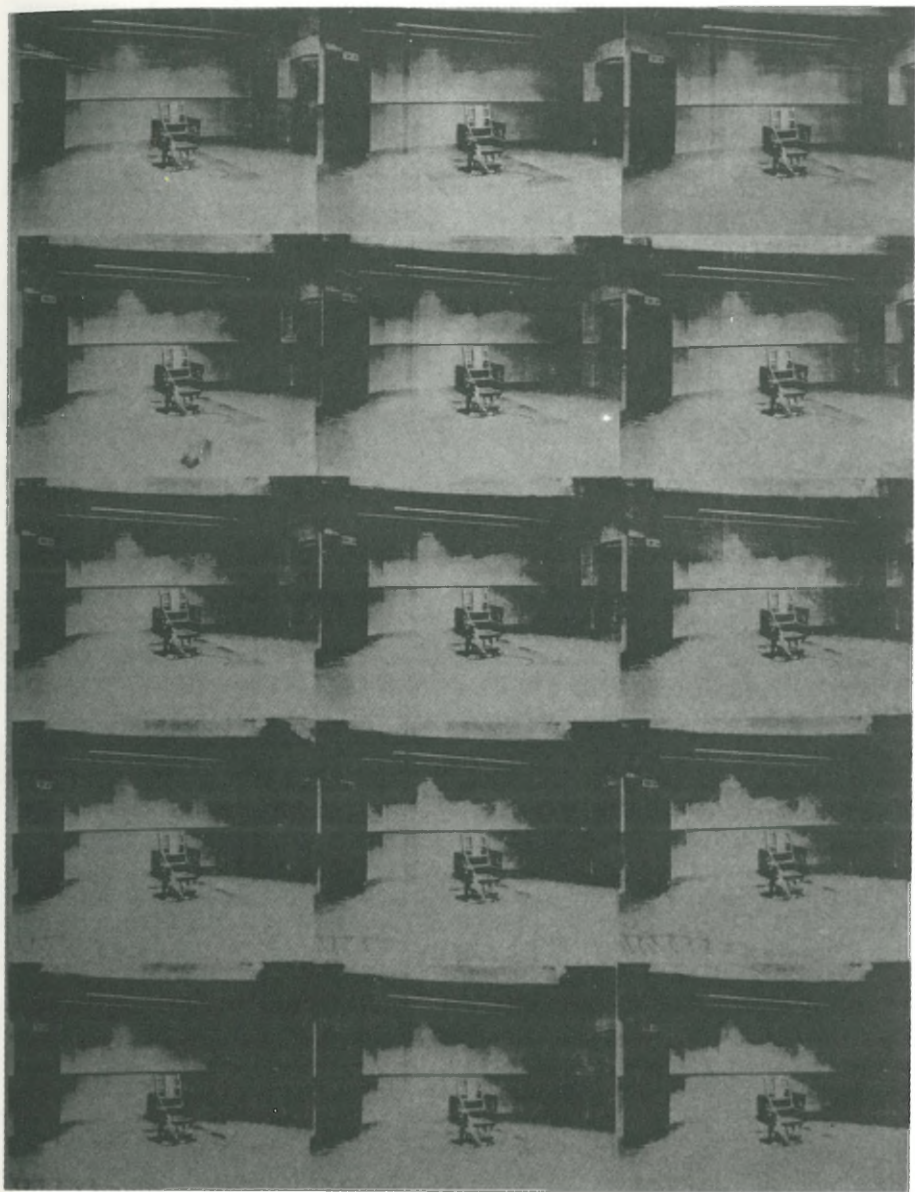
Heeft Warhol de bedoeling gehad ons gevoel voor schoonheid te compromitteren door het met deze beelden te strelen? Ik denk het wel. En in dat opzicht kent hij als cynicus in de kunst zijn gelijke niet. Maar juist daarom is de vraag gewettigd waarop deze eeuw een waar taboe is komen te liggen: kan kunst wel 'alleen maar vorm' zijn?

Zoals ik al zei, wekt de voortdurende herhaling van de beelden op het doek de associatie op van een mechanisch proces. Dat sloot wellicht aan bij Warhols uitgesproken wens 'een machine te zijn', het paste in ieder geval uitstekend bij een krachtige tendens om het kunstwerk te vrijwaren van iedere andere interpretatie dan een strikt formele. De seriële vormgeving leek dat mogelijk te maken. Als een sculptuur of schilderij uit gelijkwaardige delen of reeksen is opgebouwd, verdwijnt immers het aloude idee van een centrum en tegelijk daarmee de gedachte dat de kunstenaar een of andere *persoonlijke* vorm van commentaar heeft willen uitdrukken. Het tekent Warhol dat hij zijn verbintenis met deze gedepersonaliseerde kunst eens symboliseerde, of beter: parodieerde door reeksen (imitatie-)Brillo-verpakkingsdozen te exposeren, keurig in rijen op gelijke afstand van elkaar gezet, als betrof het de minimale 'dozen' van Donald Judd.

Maar Warhol is geen minimal-kunstenaar, om de eenvoudige reden dat je nooit vergeet *wat* hij afbeeldt: dingen of mensen (met inbegrip van zichzelf) die ons fascineren. Die fascinatie stimuleert hij zodanig dat de vormherhalingen niet als neutrale gegevens overkomen, maar als de neerslag van rituele handelingen, van specifieke procédés die aan de afgebeelde voorwerpen een magische, onwerkelijke uitstraling moeten geven.

Belangrijk daarbij is dat de beeldreeksen niet de monotonie van een vel postzegels vertonen, maar licht ten opzichte van elkaar verschuiven, of over elkaar heen vallen. Ook wordt hun cadans wel onderbroken door een enigszins afwijkend beeld, of door beelden die vervagen of dichtlopen alsof ze gestempeld zijn met te weinig of te veel drukinkt. Al die ritmewisselingen zien er bovendien vaak uit als menselijke fouten in een technisch proces, waardoor niet alleen onze aandacht wordt vastgehouden, maar ons tevens de gelegenheid wordt geboden ons met de kunstenaar als magiër te identificeren. Met de kleuren, en later met de verschillende stijlen die Warhol heeft toegepast, is het in wezen niet anders. Ook hierbij geldt dat hun betekenis in dienst staat van een doelgericht effect: een wereld te scheppen waarin alles en iedereen zijn eigen fetisj wordt. Om die reden krijgen filmsterren felle posterkleuren die hen nog onwezenlijker, nog meer idool maken dan ze al zijn, en zijn kunstenaars als Robert Rauschenberg of Joseph Beuys geportretteerd in een documentair bruin of een goudglanzend zwart, die tijdloosheid en olympische onsterfelijkheid suggereren.

Warhol is wel de 'tycoon of passivity' genoemd, maar welke onderwerpen hij zich in de loop van de jaren zeventig en tachtig ook (bewust)



Orange Disaster (Electric Chair) (1963)

heeft laten aanpraten, en welke technieken en stijlen zijn zaakgelastigden daar ook op hebben losgelaten, altijd is zichtbaar dat hij wilde dat zijn onderwerpen *mooi* werden, mooi niet zozeer volgens de goede smaak, want in dat opzicht zijn tal van werken ronduit vulgair, maar mooi volgens de doelstellingen van zijn 'business art': als directe sensatie. De esthetische ingrepen moesten van het kunstwerk *een sensationeel object* maken.

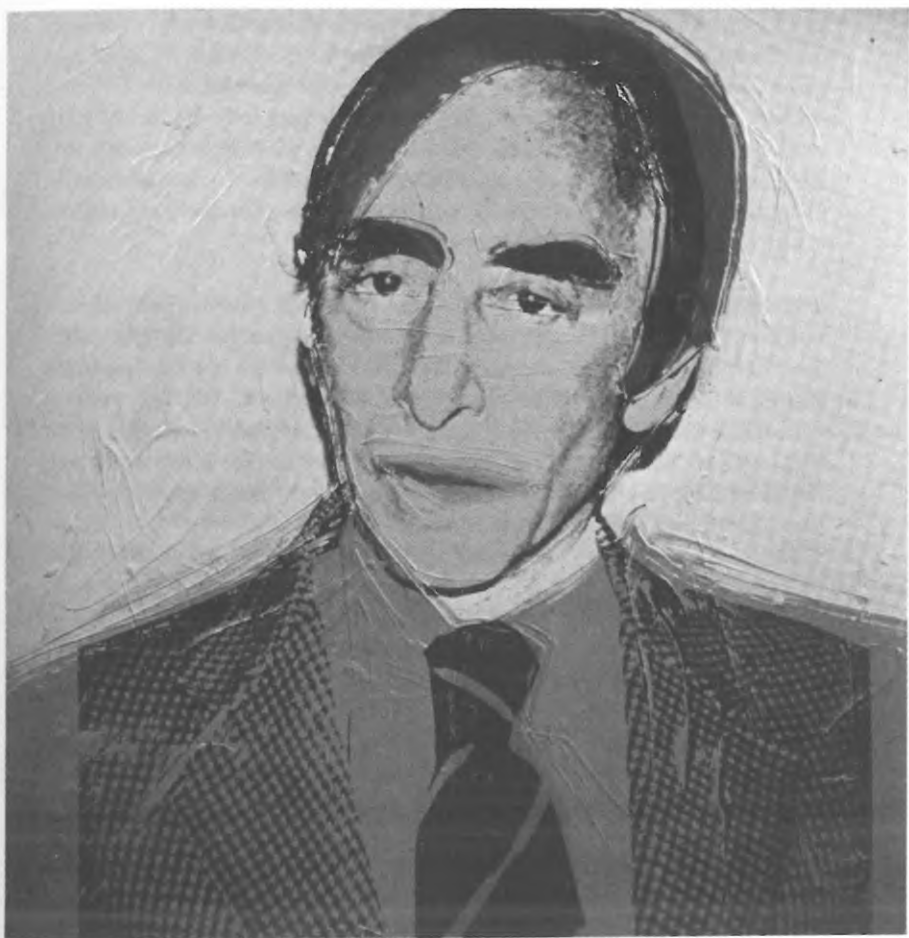
Dat is Warhol vaak gelukt, zoals het hem ook gelukt is er lucratieve objecten van te maken. Maar juist het werk dat misschien wel het beste is uit zijn overvloedige oeuvre, de afbeelding van de elektrische stoel (1963), onthult dat die hang naar sensatie een vreesachtige kern had. Warhol komt er in mijn ogen uit naar voren als een control-freak, iemand die zijn vrees voor de wereld verbergt achter de poeha van een esthetische make-up. De auto-ongelukken en zelfmoorden wezen al in die richting: wat onmenselijk is en tragisch, is tot een sensatie gemaakt waarnaar je kunt kijken zoals je naar alle sensationele plaatjes kunt kijken. Maar bij de Stoel der stoelen wint het onderwerp het van de maquillage.

Je ziet de twintigste-eeuwse beul met zijn dodelijke uitsteeksels midden in een volstrekt lege ruimte staan. Leeg, op één detail na: het bordje 'Silence' boven de deur. Het is het soort detail dat een onooglijk beeld plotseling een verbijsterend dramatische kracht kan geven. Warhol geeft het de hoofdrol. Telkens weer licht het op door het paars, het oker, het zilver, het lila, het blauw, of welke kleur ook over het oorspronkelijke zwart-witte beeld is heen gelegd. Als het bij de reeksen hier en daar onder een teveel aan kleur verdwijnt, zoekt het oog het in de overige beelden. En precies dat zoeken gaat de boventoon voeren. Het geeft aan het beeld een nagalm die niet neutraliseert, maar een standpunt afdwingt, een maatschappelijk standpunt wel te verstaan. Het ontmaskert Warhols esthetische aanspraken als een mentaliteit, een manier van denken over de wereld die bepaald wordt door een mengeling van hysterische dweepzucht en vreesachtige distantie.

Dingen of mensen, Warhol hield ze op afstand en gaf ze dezelfde vluchtige waarde, en het wonderbaarlijke is dat dit Amerika's fine fleur niet leek te deren. Zonder terughoudendheid liet zij zich in zijn films en zijn glamourblad *Interview* afbeelden als de zuivere belichaming van een sensationeel object: mooi (of rijk), dramatisch, leeghoofdig, vreeswekkend egoïstisch – en volstrekt inwisselbaar.

Zo beschouwd zou je Warhols wereld democratisch kunnen noemen, maar dan wel een negatief soort democratie, waarin alles en iedereen

expressieve
kritiek



Leo Castelli (1975)

gelijk, vervangbaar en verhandelbaar is en de ziel heeft van de commercie. De kunst bovenal, want juist met haar middelen haalde Warhol zijn gelijk. Vanaf het moment dat zijn formule om kunst te maken succes boekte, was zijn signatuur immers voldoende (en zelfs die liet hij nog vaak door anderen zetten) om iets of iemand in waarde te doen stijgen. Er is een ongelofelijke hoeveelheid werk uit gerold vol trucs, vondstjes en strategieën die de ontdekkingen en verworvenheden van andere kunstenaars verpatsten. Voor zeer veel geld.

Duchamp zei het in 1966, en Warhol moet het met vreugde hebben vernomen: 'In wezen geloof ik niet in de creatieve functie van de kunstenaar. Hij is een mens als ieder ander. Het is zijn beroep om bepaalde dingen te doen, maar de zakenman doet ook dingen.' Warhol, een zakenman als vele anderen, heeft zich, in navolging van Duchamp, laten uitroepen tot cultuurheld. Hij heeft de kunst van haar op een na laatste illusie beroofd: de illusie 'nee' te kunnen zeggen tegen een wereld waarin alles een handelsobject is geworden.

De laatste illusie is, dat hij ongelijk heeft gehad.

Nieuw! Schoon! Positief!

Jeff Koons

Hij woont en werkt in een van die smalle, verbazingwekkend dorpse straten rond Wall Street. Voordat we de trap op gaan naar zijn tamelijk kleine, onbestemde atelier-met-assistent, koopt hij voor ons tweeën in de broodjeszaak beneden een groot aantal kartonnen bekers met hete koffie, afgesloten met een plastic dekseltje. Die blijken we even later hard nodig te hebben, want het gesprek ontwikkelt zich als tussen een Rus en een Chinees die gebrekkig Bulgaars spreken (de hier volgende weergave is dan ook gekuist). De kunstenaar drukt zich bij voorkeur uit in substantieven zonder veel verbindende delen en stapelt daar, als ik om verduidelijking vraag, steeds weer nieuwe bovenop. Het woord 'Gestalt' bij voorbeeld wordt zo als het ware opgehoogd met 'de integriteit van de geboorte', wat zijn manier is om te zeggen dat sinds enkele jaren een specifiek soort kunstobjecten het licht ziet. Aan de wieg daarvan staat hijzelf, de trotse vader: Jeff Koons, geboren in 1955 en een van de meest succesvolle jonge Amerikaanse kunstenaars van de jaren tachtig. Hoe is dat zo gekomen?

Koons: 'Voor een buitenstaander lijkt het snel te zijn gegaan, maar ik draai al vanaf 1977 mee in het kunstcircuit. De eerste jaren als lid van de underground-kunstgemeenschap, waarbij ik in bijna alle alternatieve ruimtes van Amerika heb geëxposeerd. In 1980 heb ik de overstap gemaakt naar de commerciële kunstwereld. Dat beviel me echter helemaal niet. De commerciële galeriën bleken totaal niet voorbereid te zijn op mijn werk. Het paste nergens in. Na een heel korte periode weinig succesvol te hebben geëxposeerd bij Mary Boone, Anina Nosei en International with Monument, ben ik maar op de beurs van Wall Street gaan werken, zodat ik me onafhankelijk van de kunstwereld kon handhaven. Ik had nogal wat geld nodig, want de objecten die ik in 1980-'81 maakte, kostten drieduizend dollar per stuk. Niet lang daarna kwam er steun voor mijn werk. Nu ben ik bij Sonabend en voel me daar buitengewoon op mijn plaats.'

Een van die drieduizend-dollarobjecten was de *New Shelton Wet/Dry Double Decker*, bestaande uit twee boven op elkaar gestapelde verlijmde kussens van doorzichtig perspex waarin een bodempje tl-lampen twee stofzuigers-voor-nat-en-droog hel verlichtte. Alles zag er schoner uit dan schoon, nieuwer dan nieuw, karakteristieken die essentieel blijken te zijn voor Koons' objecten en filosofie.

Koons: 'Nieuwheid betekent verantwoordelijkheid. Ik heb altijd gewild dat het publiek beseft dat wie een relatie met een kunstwerk aangaat, verantwoordelijkheid draagt. De verzamelaar die een werk van mij bezit, heeft er min of meer politieke controle over. Hij draagt de verantwoordelijkheid voor de nieuwheid, voor de properheid ervan. Ik dwing hem daar aandacht aan te besteden. Het water in de *Basketball-tanks* bij voorbeeld moet voortdurend verversd worden en de objecten van roestvrij staal steeds gepoetst. De nieuwheid moet intact blijven, zodat het object zijn Gestalt, de integriteit van zijn geboorte tentoon kan stellen.'

Wat bedoel je met Gestalt en integriteit van geboorte?

'Het object moet gaaf zijn, niet misbruikt, nieuw. Daardoor kan het zichzelf zijn, kan het *onsterfelijk* worden.'

Al jouw objecten zijn in eerste instantie 'verwekt' in een maatschappij waarin nieuwheid een systeem is om consumptiedrift op te wekken. Ze tasten dat systeem niet aan, bespotten het zelfs niet, maar verheerlijken het.

'Mijn kunst wil ook helemaal niet aantasten of bespotten. Ze moet juist zoveel mogelijk mensen bereiken. Ik heb de verantwoordelijkheid op me genomen om mijn werk zowel toegankelijk te maken voor de upper class als voor de lower class. Op die manier hoop ik een machtsbasis te krijgen.'

Waar dient die machtsbasis voor?

Koons' stem, van nature al wat zalvend, krijgt nu de gedreven intonatie van een Amerikaanse televisiedominee: 'Voor mijn werk, voor de ideeën en ondersteuning ervan. Mijn werk moet een massapubliek in staat stellen op de meest eenvoudige manier het vocabulaire van de kunst binnen te dringen. In ieder geval moet het dat proces op gang brengen. Het moet de massa op een primair niveau leren kijken, kennis doen nemen van de filosofie van het Zijn. De massa moet contact krijgen met de Gestalt, de idee van het Zijn, dat is prachtig.'

Het zijn de rijken die je werk kopen en in hun huizen opbergen. Hoe rijm je dat?

'Iemand van de lower class is niet in staat het werk financieel te steunen en zo mij te steunen in mijn dagelijkse activiteiten. Mijn kunst moet daarom op twee niveaus functioneren: op een primair niveau en op een meer sophisticated niveau. Dus óók voor hen die op een abstracte ma-

nier kijken, die juist wel kennis hebben van het kunstvocabulaire. Met mijn objecten probeer ik kleine psychologische draaiingen te laten zien. Ik wil aan het licht brengen uit welke manipulaties kunst geboren wordt. De upper class wil, net als de lower class zij het op een andere manier, bekijken hoe ze kunst kan gebruiken en manipuleren.'

En jij wilt de gelegenheid bieden om te manipuleren?

'Ik ben in staat geweest om beide partijen ieder op zijn eigen niveau van verstaanbaarheid duidelijk te maken hoe kunst gebruikt kan worden, dat er bepaalde strategieën zijn. Mijn werk is daardoor werkelijk een nivelleerder. Dat windt me op.'

Die strategie is in mijn ogen tegelijkertijd de inhoud van je werk.

Koons, geraakt: 'Mijn werk gaat over *geven*. Ik heb mijn leven gegeven aan de kunst, het zo ingericht dat ik deel kan nemen aan de activiteiten van de kunst. De mogelijkheden ervan zijn nooit ten volle vastgesteld. Kunst kan een zeer opwindend voertuig voor bevrijding zijn.'

Maar bevrijding waarvan in dit geval?

'De bevrijding van het Zelf, zodat we onze innerlijke kracht kunnen exploiteren.'

Jezelf bevrijden om jezelf te exploiteren?

'Laat ik het zo zeggen. We moeten onze individuele kracht exploiteren om de kunst te kunnen bevrijden. We moeten het meest subtiel dat we in ons hebben aan de kunst geven, aan de dialoog over haar mogelijkheden. Ik wijd mijn leven aan de bevrijding van de kunst en de kunstenaar.'

Maar waar wil je de kunstenaar hier in New York van bevrijden? Van het applaus, de roem, het fortuin? Er zijn wachtlijsten voor het werk van pas ontdekte kunstenaars, ze kunnen maken wat ze willen. Waar vecht je eigenlijk nog voor?

Koons, enthousiast: 'Ja, is het niet prachtig? Dit is de gezondste kunstgemeenschap die we ooit hebben gehad. Kunstenaars hebben meer geld dan vroeger, zodat ze beter voedsel kunnen kopen, beter gehuisvest zijn en gezonder leven. Dat is erg positief. Maar het feit dat er wachtlijsten zijn en de verzamelaars achter het nieuwste aanjagen, wil nog helemaal niet zeggen dat er sprake is van bevrijding. De verzamelaars zijn kooplustig omdat ze willen participeren in de wereld van de kunst. Ik hoop dat mijn kunst hen helpt om die participatie tot stand te brengen, misschien raken ze dan geïnteresseerd in de ideeën over wat kunst zou kunnen zijn. Mijn werk heeft richting gegeven aan de begeerigheid van de collectioneur die voortdurend op zoek is naar iets nieuws. Het probeert zijn uiterste aandacht te krijgen. Het speelt in op de verlangens van mensen, dat is iets heel moois.'

Dus toch strategie als inhoud.

A PROJECT FOR ARTFORUM
BY JEFF KOONS

BAPTISM



Uit *Baptism* (1987)

‘Ja, maar dat niet alleen, en het is ook niet zonder gevaar. Kunst is voor mij van belang omdat mijn gevoel van Zelf-zijn erdoor wordt gedefinieerd. Het is een educatief proces. Mij interesseert de expansie van mijzelf, ik wil voortdurend transformeren. Dat houdt echter ook in dat ik kan vallen als ik te radicaal word voor de maatschappij, of de maatschappij te radicaal voor mij. Daar ben ik niet bang voor. Ik ben extreem individualistisch. Ik ben daardoor ook een van de creatiefste kunstenaars van dit moment. Individualiteit, creativiteit en originaliteit gaan voor mij hand in hand.’

Ik vind dat je, als je een opblaashaas of een burgermanssculptuurtje in roestvrij staal laat namaken, je niet als verdediger op kunt werpen van individualiteit en originaliteit, maar wel van consumptiepatronen. Jij stelt zelfs het consumptiepatroon van de massa gelijk aan dat van de culturati, en andersom. Ik begrijp niet wat dat met bevrijding van de kunst te maken heeft. Mij lijkt dat eerder de zoveelste vorm van exploitatie en manipulatie van onze gevoelens.

‘Ik heb daar geen enkel bezwaar tegen. Het interesseert mij juist in hoge mate hoe ik verlangens kan exploiteren, mijn eigen verlangens, en de verlangens van andere mensen. Maar dan wel op een *positieve* manier. Dat willen de massa’s eveneens: dat hun verlangens op een positieve manier worden geëxploiteerd. Ik doe dat.’

Geef het volk wat het wil, dat is de strategie van onze maatschappij, en het enige doel is geld, koste wat het kost. De kunst van deze eeuw heeft die gang van zaken altijd heel kritisch beschouwd en zich er vaak ook tegen gekeerd.

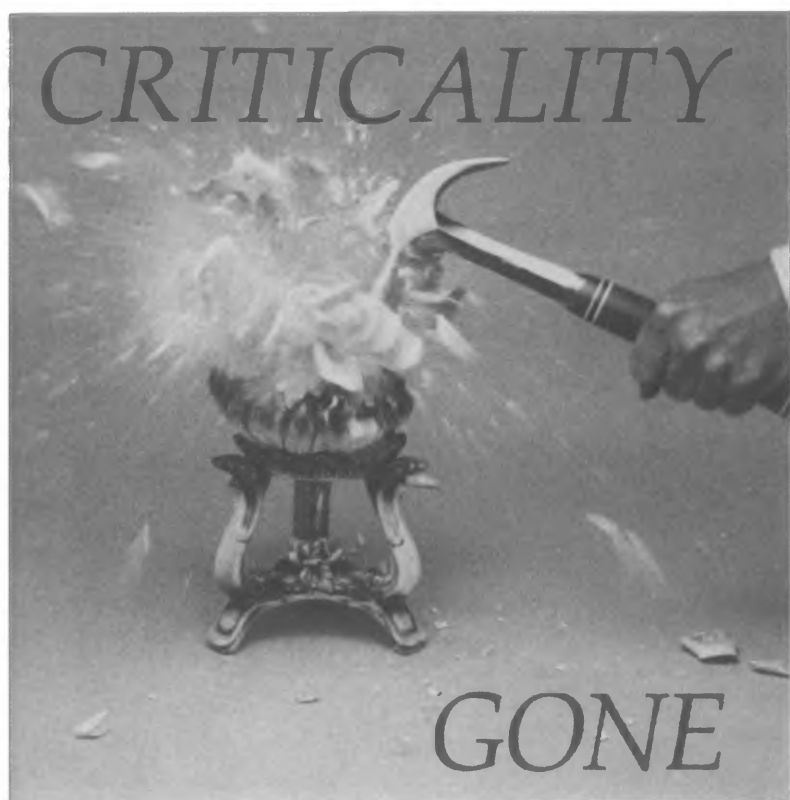
‘Ik ben ertegen dat kunst beperkt wordt tot het voeren van een kritische dialoog. Daarmee functioneert ze alleen voor insiders die het vocabulaire kennen. Dat is een closed power-situatie zonder ontwikkeling. Ik ben niet geïnteresseerd in de kritische dialoog, omdat die het de mensen onmogelijk maakt de dingen simpelweg te aanvaarden zoals ze zijn. Dat maakt hen ongelukkig.’

Het lijkt me dat ze eerder ongelukkig zijn omdat de dingen zijn zoals ze zijn.

‘Nee nee, het is juist de kritiek die mensen ongelukkig maakt! Kritiek verhindert dat mensen, kunstenaars, hun verlangens uitdragen. Als kritiek zou worden weggenomen, zouden mensen minder geremd zijn. Dat zou een her-geboorte betekenen. Bedenk maar eens hoe het met de religie zou zijn als er geen kritiek meer bestond: er zou geen zonde meer zijn en geen schuld. Kritiek maakt maar dat mensen gaan nadenken over Goed en Kwaad, terwijl ze daar toch nooit uit komen. Het verscheurt hen alleen maar.’

De weg zou volkomen vrij zijn voor dictatuur en terreur.

‘Ja, er moet natuurlijk wel enigerlei vorm van regulatie zijn, want macht kan onrechtvaardig zijn en schadelijk. Ook in de kunst.’



Uit *Baptism* (1987)

Dus is er toch een kritische mentaliteit nodig.

‘Nee, iets anders, al weet ik niet wat. Ik geloof dat kunstenaars hun bevrijding zullen vinden in de hoofdstroom.’

Wat bedoel je met hoofdstroom?

‘De massa. Daarin kun je de vrijheid vinden. Het is helemaal niet waar dat je in de hoofdstroom niet vrij bent, of dat de vrijheid daar beperkt is. Je vindt er als kunstenaar juist nieuwe vrijheden. Daar is een uitgestrekt terrein dat wijd open ligt. Ik wil de hoofdstroom exploiteren en er mijn eigen bevrijding in vinden en er kunst in laten functioneren als communicatiemiddel. Dat alles heeft voor mij als kunstenaar met Geven te maken, met genereus zijn. Je bevrijdt de massa's, je voldoet aan verlangens van die vele mensen die niet de beschikking hebben over het vocabulaire van de kunst. Ik ben een *onderhandelaar*. Ik onderhandel binnen de kunstwereld over de mogelijkheden die kunst heeft, over haar functioneren, over haar standhouden los van de kunstenaar, over de positie van de collectioneur binnen de kritische wereld, over het opzichschuiven van kritiek. Laten we optimistisch zijn. Weg met al die negativiteit die mensen maar naar beneden trekt. Laten we naar expansie streven!’

Dat is politiek.

‘O zeker, mijn werk heeft politieke vertakkingen. Als kunst steun wil vinden, moet zij een politieke basis hebben. Ik wil politieke steun. Ik heb geprobeerd om nationale aspecten te vermijden. Ik wil westerse kunst maken. Ik ben er zeker van dat dat goed zichtbaar zou zijn als mijn werk in de oosterse wereld zou reizen.’

Je wilt dus het westen tegenover het oosten stellen. Dat betekent ook, neem ik aan, dat je een boodschap voor de wereld hebt.

‘De boodschap, de inhoud van het werk is niet het belangrijkste. *Territoriumuitbreiding*, daar draait het om. Niet alleen in mijn eigen kunst. Ik denk dat de kunst uit de laatste helft van de twintigste eeuw meer over territoriumuitbreiding gaat dan over dialoog, esthetiek en kritiek.’

Wat bedoel je met territoriumuitbreiding?

‘Het veroveren van een platform voor je kunst, het opzetten van een communicatienetwerk. Michael Jackson is daarbij mijn grote voorbeeld. Zijn fantastische een-miljard-dollar-informatienetwerk kan in een flits informatie over de hele wereld verspreiden: boem! Het is nu veel belangrijker om een informatie- of communicatienetwerk voor je kunst op te zetten dan je druk te maken over inhoudelijke aspecten. Je moet wel inhoud hebben, maar alleen om het systeem op zijn plaats te houden. Vergelijk het met hoe de koop van Louisiana het westen van Amerika openstelde. Je kon toen plotseling zeggen: ik kan zien van die

bergtop tot die bergtop tot over de rivier – that's mine. Dat is het claimen van territorium. Ik claim territorium voor mijn kunst.'

Maar waarom moet kunst gaan over territorium- en expansiedrift? Wat is daar nu interessant aan?

'Mijn werk moet veel mensen bereiken.' Plechtig: 'Ik ben een jonge man. Ik probeer de inhoudslagen van mijn werk te ontwikkelen en te verrijken. Ik hoop dat het daarbij voor meer mensen dan alleen voor mijzelf van waarde wordt. Ik denk dat de kijker veel meer geïnteresseerd is in het ontvangen of doorgeven van informatie dan in het eindprodukt.'

Welke informatie geeft jouw kunst door, denk je?

'Mijn kunst gaat over Nieuwheid en Fetisjisme. Ik wil het object, door de zuivere nieuwheid en integriteit van zijn geboorte te laten zien, in een onsterfelijke positie plaatsen. Dan confronteert het ons met onze eigen sterfelijkheid. Dat geeft het object macht, en dat moet ook. Kunst moet zoveel mogelijk macht krijgen om overal Optimisme uit te kunnen stralen. En Aanvaarding.'

Het leven zonder opperhuid*

Francis Bacon

Niemand heeft de menselijke figuur zó geschilderd als Francis Bacon (1909). 'Je keek, toen ik voor je poseerde, niet naar mij', merkte een van zijn vrienden eens op, 'maar uitsluitend naar foto's van wilde dieren.' Voor Bacon had hij inderdaad net zo goed afwezig kunnen zijn. Niet omdat die persoon hem onverschillig liet (hij portretteert alleen zijn beste vrienden), maar omdat voor hem de enige weg om zijn doel te bereiken de omweg is. Die omweg heet Toeval. Bacons schilderijen stellen op een uitzonderlijke manier de vraag aan de orde wat toeval in de kunst nu eigenlijk inhoudt.

Toeval is vanaf het moment dat de schilders hun atelier verlieten om het onberekenbare buitenlicht vast te leggen, tot het artistieke idioom gaan behoren. Stromingen als dada en vooral het surrealisme hebben er via de 'peinture automatique' een begrip van gemaakt, waarbij psychologische aspecten als instinct, intuïtie en het onbewuste de boventoon voeren. Daarna heeft het toeval zich als het ware uitgezaaid en is het terechtgekomen waar je het niet zou verwachten: bij kubussen, gekleurde vlakken, witte schilderijen en andere plan- of ideematige werken. Ook die kunnen, als we hun makers mogen geloven, een toevallige en intuïtieve grondslag hebben, waar pas in een later stadium programmering en systematisering aan worden toegevoegd.

Recente 'spontane' kunstrichtingen als de Neue Wilden en hun varianten hebben, in navolging van het abstract-expressionisme, het toeval in het pure schildersgebaar ondergebracht en dát tot inhoud verheven. Alleen, wat een 'wilde' spat of smeer nu eigenlijk meer uitdrukt dan dat er gespat en gesmeerd is, is als vraag in de lucht blijven hangen. Bacon daarentegen weet zelfs aan het schilderslinnen een emotionele implicatie te geven.

* Met dank aan Nel Noordzij



Foto Jesse Fernandez (1977)

Bacons atelier is legendarisch – alom stofnesten, torens van lege blikken, verharde verfkwesten, half uitgeknepen tubes, vertrapte foto's, verscheurde kranten, omvallende boekenstapels, kortom geen stap is er risicoloos. Het moet een perfecte afbeelding zijn van Bacons goedstoestand als hij aan een schilderij begint. De beelden mogen dan wel in hem opkomen met de helderheid van 'een reeks dia's', zoals hij het formuleerde in een zeldzaam vraaggesprek met David Sylvester, ze veranderen vaak totaal onder invloed van wat hij de 'feitelijke verf' noemt.

Dat klinkt alsof niet Bacon de baas is over de verf, maar de verf over Bacon. Maar hoe redeloos hij de verf ook naar het doek mag smijten, een medium dat alleen maar kan uitvoeren wat 'door hogere geesten bevolen' wordt (om met Sigmar Polke te spreken) is hij ook weer niet. Bacon speelt in zijn atelier met het toeval zoals hij, de aartsgokker, ermee omgaat in de speelholen: hij wil winnen. Het toeval mag dan wel de lijnen uitzetten, Bacon zelf trekt ze door. Hij doet dat door zich open te stellen voor wat een vlek, een scheur, een klodder of wat zich op het moment van zoeken ook maar aandient (en in een atelier als het zijne kan dat natuurlijk van alles zijn) aan associaties in hem oproepen. Zo kon het gebeuren dat enkele werken vrijwel volledig met het stof van zijn ateliervloer zijn geschilderd.

Toch is het, als je Bacons schilderijen ziet, nauwelijks te geloven dat ze uit chaos zijn opgetrokken. Kleuren, compositie, vlakverdeling, alles lijkt met grote zorg op elkaar te zijn afgestemd. Een mop verf die veel weg heeft van een ongelukje, krijgt een schaduw en wordt een vorm – een ding dat plotseling onmisbaar blijkt te zijn geweest voor het geheel.

De onberekenbare basis van zijn schilderijen en zijn verwoede pogingen daar greep op te krijgen, maken van Bacon een echte wanhoopsschilder. Ieder schilderij is voor hem een obsessie. Desondanks (of juist daardoor) heeft hij er zeer veel gemaakt, waarvan hij een onbekend maar groot aantal weer vernietigd heeft. Sommige tot zijn spijt – hun sporen bleken onuitwisbaar in zijn geheugen te staan, terwijl hij er toch niets meer mee kon doen.

Bacon heeft zijn strijd tegen de macht van de verf, die net zozeer een strijd is mét die macht, op een weergaloze wijze gesymboliseerd (al betwijfel ik of hij het met deze term eens zou zijn) in een reeks van zeven schilderijen met de titel *Studies for a portrait of Van Gogh*. Ze refereren aan *De schilder op weg naar zijn werk*, dat Van Gogh in 1888 heeft gemaakt. Op elk van de zeven rijst, uit steeds wisselende woeste landschappen van

verf, de figuur van de schilder op, verbijsterd en desolaat, slechts vergezeld door een schaduw die als de dood aan zijn voeten kleeft.

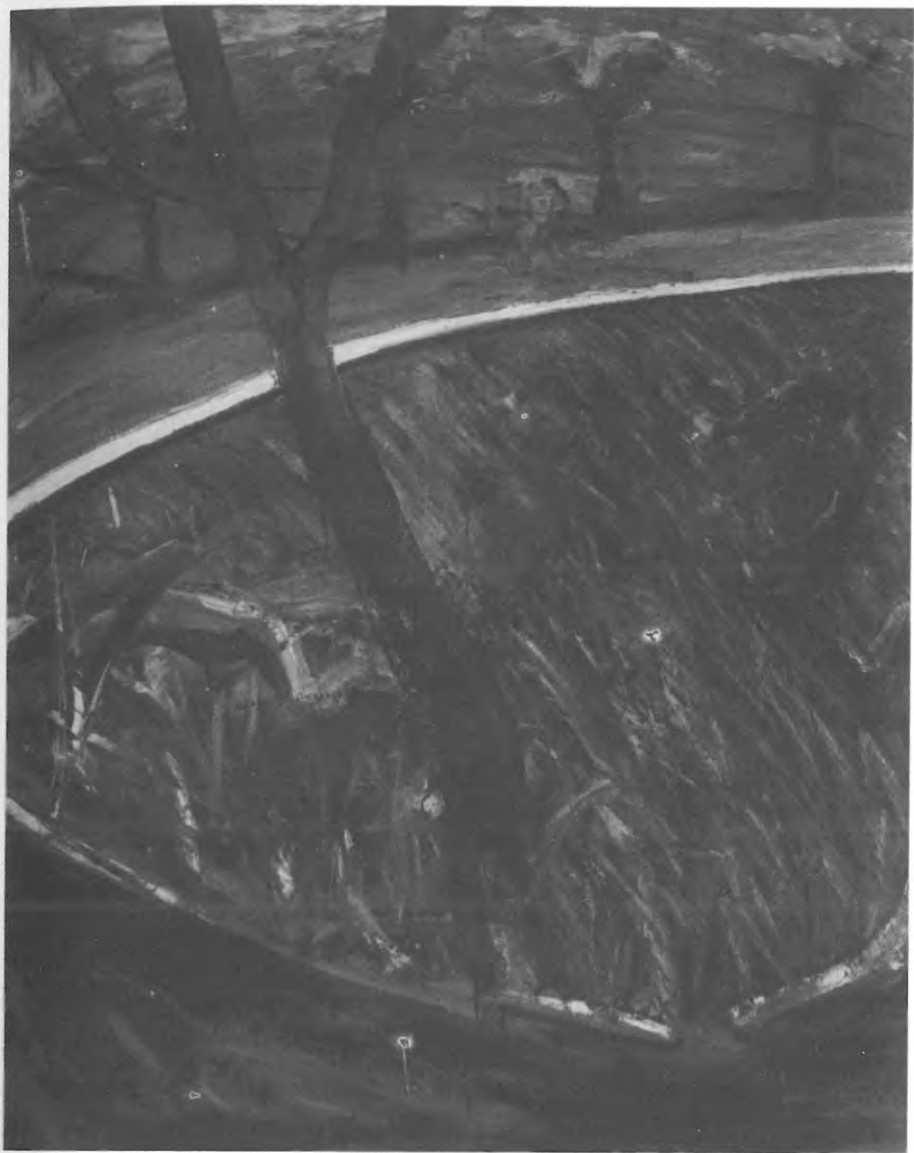
Bacon heeft wel vaker werk van door hem bewonderde kunstenaars als uitgangspunt genomen. Zo was zijn eerste triptiek en crucifix-voorstelling waarmee hij in 1944 naar buiten trad, duidelijk ontleend aan Picasso. Enkele jaren later volgde een reeks schilderijen die gebaseerd was op *Portret van paus Innocentius x* van Velázquez. Hij trok er sterk de aandacht mee, maar beschouwde ze zelf als mislukt. Het is, vindt hij, alleen zinvol om bestaande beelden opnieuw te maken als je er ook iets aan toevoegt, of liever: aan 'verbetert'. Wat dat betreft moet hij niet veel dunk van zichzelf hebben, want vrijwel al zijn schilderijen heeft hij 'studies' genoemd.

Het valt te betwijfelen of Bacon enige boodschap heeft aan de modernistische traditie van het schilderen om het schilderen. Wat hem naar eigen zeggen obsedeert, zijn de gevoelens die een schilderij op kan roepen, en met ieder schilderij probeert hij hun scala uit te breiden en te verfijnen. Voor dat doel concentreert hij zich al meer dan veertig jaar en vrijwel zonder uitzondering op maar één enkel onderwerp: de menselijke figuur.

Figuratie is sinds de uitvinding van de fotografie de hete aardappel van de schilderkunst. Niets immers kan de dagelijkse werkelijkheid zo perfect weergeven als een foto, en in het verlengde daarvan een film. De schilder die niet kiest voor de zuiver abstracte weg is wel gedwongen om zich tot die media op de een of andere manier te verhouden. Dat brengt mee dat hij zich rekenschap zal moeten geven van de gevoelens die zijn onderwerp in hem oproept.

Bacon heeft het belang van fotografie en film haarscherp ingezien en er zijn voordeel mee gedaan. Niet alleen foto's van mensen en dieren hebben hem geïnspireerd, maar ook filmstills en zelfs röntgenfoto's. Op de schilderijen zelf is daar echter alleen in rudimentaire vorm iets van terug te vinden, want voor het 'plaatje' van een foto of filmstill heeft hij geen belangstelling. Niet de afbeelding zelf interesseert hem, maar wat die in hem losmaakt, 'de verschijning', zoals hij zelf zegt. Die 'verschijning', die hij op het doek probeert te krijgen maar die hem voortdurend ontglipt, is zijn enige, wanhopige houvast tegen zijn grote vijand: de illustratie.

'Het verschil tussen een illustratieve vorm en een niet-illustratieve vorm', heeft hij Sylvester toevertrouwd, 'is dat een illustratieve vorm je



Van Gogh in a Landscape (1957-58)

via het verstand onmiddellijk vertelt waar de vorm over gaat. Een niet-illustratieve vorm daarentegen werkt eerst in op het gevoel en sijpelt dan langzaam door tot hij een feitelijkheid wordt.'

Voor Bacon zijn de echtheid en de feitelijkheid die aan traditionele vormen worden toegeschreven, volkomen dubbelzinnig. Wij kunnen menen een verschijningsvorm te herkennen, maar dat wil nog niet zeggen dat wij *weten* wat wij zien. Weten heeft in zijn visie niets te maken met een abstracte, algemeen geldende kennis, maar alles met een uiterst persoonlijk *ervaren*: niet de kennis van het verstand telt, maar de kennis van het zenuwstelsel. Kunst die niet meer doet dan de bekende verschijningsvormen weergeven – en dat kan in zijn ogen even goed realistische kunst zijn als abstracte – is niet meer dan illustratie. Goede kunst gaat in zijn optiek over het uitbreiden en verdiepen van de enige ware feitelijkheden die wij kennen: onze gevoelens. Hoe toevallig en schimmig de basis van Bacons schilderijen ook mag zijn, iedere handeling en iedere verfstreek is erop gericht die gevoelens zo precies mogelijk zichtbaar te maken.

Frappant is dat Bacons figuren altijd verwrongen zijn. Zelden zit een lichaamsdeel op de vertrouwde plaats: kinnen draaien opzij, monden schuiven naar een oor toe, neuzen rimpelen op naar het voorhoofd, ledematen verwarren zich tot een ondoorgrondelijke knoop. Bacon wil, zoveel is wel duidelijk, net als de kubisten een figuur van alle kanten tegelijk afbeelden. Zijn grote voorbeeld daarbij is Picasso geweest, en in zijn vroege werk is dat ook duidelijk te zien. Van imitatie is echter geen sprake. Integendeel, Bacon heeft, in overeenstemming met zijn principe, grote moeite gedaan om de meester te overtroeven.

Zijn belangrijkste tegenzet was het opheffen van de platheid. Picasso combineerde op zijn kubistische werken gelijktijdigheid, wat beweging impliceert, met het statische platte vlak. Het resultaat is een merkwaardige mengeling van dynamiek en stilstand, alsof iedere beweging steeds in zijn aanzet is blijven steken.

Bacon gaat daar met zijn verwringingen even in mee, maar rebelleert dan door ruimte in te voeren, vaak alleen maar aangegeven door ruw geschetste kooi-achtige constructies, of cirkels en pijlen. Bovendien maakt hij zijn figuren zo driedimensionaal als op doek maar mogelijk is. Al die aspecten samen – ruimtelijkheid, dynamiek, onbeweeglijkheid – creëren een effect dat vaak is geïmiteerd, maar nooit geëvenaard, en waardoor je zijn beelden misschien zou kunnen omschrijven als een gevisualiseerde echo van gevoel.

Hoeveel nuances in een enkele lichaamsuitdrukking verborgen zitten, vermoed je pas als je Bacons portretten en zelfportretten bekijkt. Geen foto is in staat zoveel levendigheid en nuancerings weer te geven. Toch heeft Bacon de fotografie grondig benut door foto's te bestuderen van bijvoorbeeld houdingen en bewegingen. Met name de bewegingsanalyses die fotograaf Eadweard Muybridge heeft gemaakt van worstelende mannen komen vaak in zijn werk terug. Zijn verwringingen maken Muybridge's droge analyses tot dramatische taferelen.

Bacons hang naar dramatiek spreekt het sterkste uit de gezichtsuitdrukkingen, waarbij de opengesperde mond jarenlang een hoofdrol heeft vervuld. Talloze figuren lijken een indringende kreet te slaken. En nog steeds is de mond een uitzonderlijk gevoelige plek op zijn schilderijen.

Hoe indrukwekkend en bijzonder al deze elementen in het oeuvre van Bacon ook zijn, in niets toont zich zijn meesterschap zozeer als in het aspect waarin ook zijn wanhoop en strijd als schilder ligt besloten: de textuur van de verflaag. Bij Bacon is de verfluide een equivalent van de menselijke huid.

'Ik keek toen ik je schilderde,' antwoordde hij op de klacht van de geportretteerde vriend, 'naar foto's van wilde dieren, omdat het ene beeld in hoge mate suggestief kan werken voor het andere. De textuur van onder andere de huid van een rinoceros zou mij, dacht ik, kunnen helpen bij het denken over de textuur van de menselijke huid.'

Dat denken gebeurt weer zo klinisch mogelijk. Voor zijn monden bij voorbeeld bestudeerde hij niet alleen alle mogelijke vormen en expressies (inclusief die van dieren), maar ook een medisch boek over mondziektes. Aangetast vlees fascineert hem door de kleurenpracht. Studie daarvan moet ertoe bijdragen dat de huid van zijn personages zo geschakeerd wordt als, zeg maar, de bloemenweelde in de tuinen van Monet. Met dien verstande dat Bacons 'tuinen' alle kleuren vertonen die karkassen en ontbindend vlees maar kunnen krijgen.

Geheel anders is het gesteld met de achtergronden. Bacon schildert ze vlak en effen met acrylverf, en vaak in onaangename kleuren als hardoranje of lila. Ze scheppen een kille onpersoonlijke omgeving die de sensibele (olieverf)huid van zijn figuren nog beter uit laat komen.

Die tweeledige sensibiliteit verkrijgt hij door bepaalde delen dik en smeug aan te zetten, andere juist zo waterig dun te laten dat het linnen er rauw doorheen schemert, door de natte verflaag te deppen met ribfluweel, waardoor een geribbelde structuur ontstaat, door verf te ver-



Portrait of Lucian Freud (1973)

mengen met zand, pluisjes of stof, en door de hemel mag weten welke procédés nog meer. Hij is er zelfs niet voor teruggedeeind om wat goudstof door zwart te mengen, zodat een donker oppervlak heel subtiel kan oplichten. (Een gevoel voor barok kan Bacon zeker niet ontzegd worden.)

Al deze schilderkunstige nuanceringen van de verfhuid zijn bedoeld om de huid van de figuren tot een spectrum van gevoelsuitdrukkingen te maken. Die huid biedt hun geen enkele bescherming: telkens schemeren het pure vlees, de aderen door, breken het harde bot van de oogkas, de wervels van de ruggegraat en zelfs de weke ingewanden naar buiten. Bacon schildert het leven zonder opperhuid.

Met zijn verwijzingen naar onze kwetsbaarheid, het verval en de dood raakt Bacon aan twee taboes van onze cultuur – lijden en sterven. Maar tegelijkertijd laten de pracht en intensiteit van zijn schilderijen er geen twijfel over bestaan dat voor hem leven en voelen daar volledig mee zijn verweven, en er zelfs door worden geïntensiveerd. Bij hem niet de 'calme, luxe et volupté' van Matisse, zelfs niet het verlangen daarnaar. Een kale lamp, een koude wasbak, een kil horloge, flarden van woorden, dát is wat hij zijn menselijke figuren meegeeft. Geen schilder heeft indringender, schrijnender en grandiozer gestalte gegeven aan verdriet dan Bacon in de triptieken die hij van zijn overleden vriend George Dyer heeft gemaakt.

Bacon is vaak gevraagd naar de betekenis van een aantal voortdurend terugkerende elementen, zoals de zwarte schaduw, het crucifix, de paus, de paraplu – de oude Freud lijkt altijd achter de schermen toe te kijken. Even vaak heeft de schilder verklaard zich niet bezig te houden met een psychologische manier van kijken en niet te weten waar zijn schilderijen over gaan. Wie zou ook antwoord weten op zijn weder-vraag: 'Wat is het onbewuste?'

Wat dat ook is, niemand kan, lijkt mij, lang volhouden dat Bacon het geïllustreerd heeft. Zijn schilderijen laten zich niet lezen volgens een gangbare vorm van logica. Evenmin tref je er de vaak wat geforceerde raadselachtigheid van het surrealisme op aan. Niets in zijn beelden spreekt ons aan op ons verstand of on-verstand. Alles is met grote directheid en helderheid op het ervaren gericht, of in Bacons woorden, op het 'zenuwstelsel'. Er is een scherpe intuïtie, een grote luciditeit en niet in de laatste plaats een ongelooflijke technische perfectie voor nodig om het toeval zó te binden als Bacon het doet aan zijn 'verschijningen'.

Als echte kunst is, wat Bacon wil dat ze is: 'Kunst die de essentie benadert van wat buiten en binnen in ons is', dan is hij een van de grootste meesters van de schilderkunst.

Een touwtje om een wolk

Jan Roeland

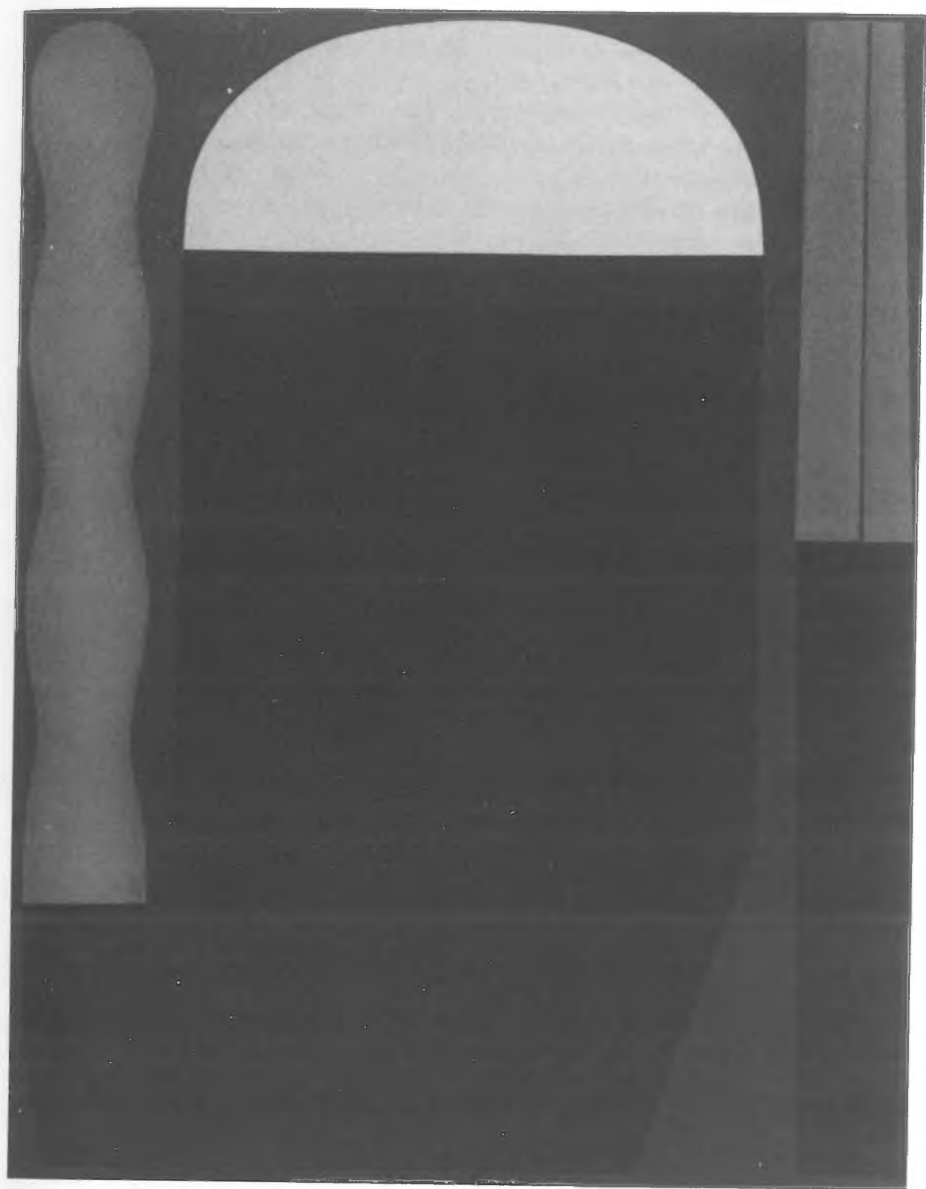
Planten heet een serie schilderijen uit 1986 van Jan Roeland. Een titel die op zichzelf geen verbazing hoeft te wekken. Roeland (1935) heeft enveloppen, tafels, dozen, hamers en sikkels geschilderd. Dus waarom niet een keer planten?

Toch is er in dit geval iets merkwaardigs aan die keuze. Roeland mag dan wel met realistische elementen werken, uit zijn hele oeuvre blijkt dat zijn werkelijke preoccupatie de abstracte kunst is. Juist daarom ligt een plant als onderwerp niet erg voor de hand. Wie een plant, in vorm en kleur symbool voor de grilligheid van de natuur, wil koppelen aan de beheerstheid van abstractie, wekt de indruk een touwtje te willen binden om een wolk.

Nu rijst allereerst de vraag waarom een kunstenaar die abstract wil schilderen, daar figuratie bij nodig heeft. Waarom niet kleur, vorm en vlakverdeling voor zichzelf laten spreken? Roeland heeft daarover eens gezegd: 'Ik kan geen puur abstract schilderij maken, althans tot nu toe is het mij niet gelukt. Op de een of andere manier worden het altijd lege, esthetische werken. Ik geloof dat ik realisme nodig heb om tot iets te komen.'

Dat het realistische element niet om zichzelf wordt gebruikt, kun je ook opmaken uit Roelands vroege onderwerpen: dienstige objecten als wc-rollen, peper-en-zoutstellen en aanstekers. (In de categorie levensmiddelen is het, voor zover ik weet, bij een enkele kroket gebleven.) Alledaagse en daardoor vrij neutrale voorwerpen, die rond 1968 mochten bijdragen aan manmoedige pogingen om de abstractie de baas te worden.

Een van zijn *Dozen* bij voorbeeld (uit 1971) is opgebouwd uit een oranje-rood, een okerkleurig en een camouflagegroen vlak. Met een kleine ingreep (hier en daar is een rand iets lichter of donkerder gemaakt) heeft hij aan het rode en groene platte vlak het volume gegeven van pakweg een dikke plak chocola. Een smaller, okerkleurig plat vlak ligt tussen de twee verdikte kleurvelden in en er tegelijkertijd omheen, als een wikkel.



Planten 1 (1986)

De platte doos grenst weer aan een dun zwart kader: een ondergrond die toch geen achtergrond is, omdat de diepte over het geheel miniem is. Niets ingewikkelds aan dit schilderij, althans op het oog. Want Roeland weet zo subtiel horizontalen en verticalen, platheid en diepte tegen elkaar uit te spelen, dat het gecompliceerde conflict tussen realisme en abstractie een hersenschim lijkt.

Die eenvoud, die kenmerkend is voor zijn hele oeuvre, heeft een belangrijke functie. De aandacht komt er vrijwel volledig door te liggen op zijn sterke punt: kleur. Er zijn in mijn ogen niet veel schilders die zich, wat de intensiteit van de kleur betreft, kunnen meten met Jan Roeland.

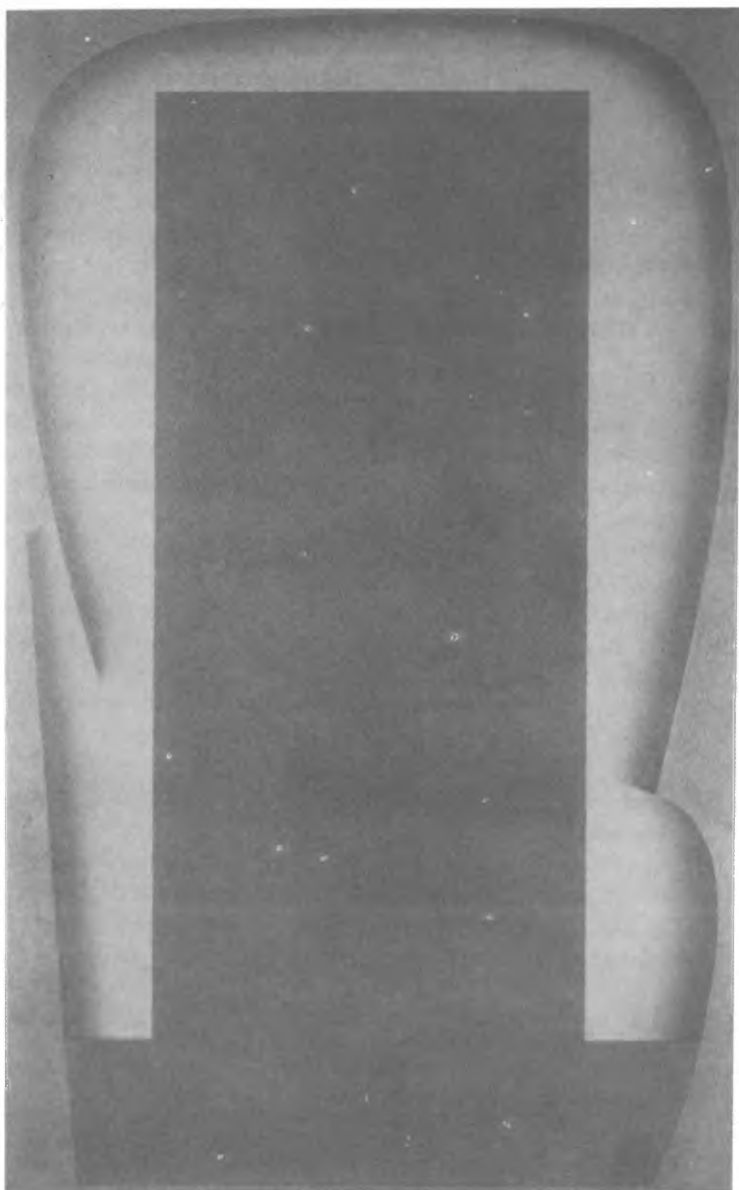
Rond 1977 wijkt de nadrukkelijke, bijna geometrisch ogende vlakverdeling en veranderen de geraffineerd op elkaar afgestemde kleuren van karakter. De *Composities* uit die tijd (in 1978 waren er een paar van te zien in het Stedelijk Museum tijdens Roelands enige grote, museale solotentoonstelling) zijn monochrome doeken, vrijwel altijd heel licht en ijszig van kleur. Rond deze vrieskoude vlakken vormen hamers, sikkels of messen, soms gecombineerd met simpele geometrische elementen, een rand van roodzwarte of geelzwarte motieven.

Grimmig is een te sterk woord voor de algehele sfeer van deze schilderijen, maar er is vrijwel niets over van de beminnelijkheid van vroeger. Onmiskienbaar is ook dat de aard van de afgebeelde voorwerpen wel degelijk meetelt: gereedschap, dat evenzeer een wapen is. Ze lijken door de schilder tot een randmotief te zijn gereduceerd, maar hun potentiële agressie klinkt schril door in de harde, koude kleurstellingen en de karige, geometrische vormen.

Er is nóg een element dat bijdraagt tot het gevoel van onbehagen: het centrum van de schilderijen. Dat centrum is leeg.

Nu is leegte de meest prominente karakteristiek van abstracte kunst. Tenminste, leegte opgevat als een vlak waarop het oog niets vindt om zich aan te hechten. Inhoudelijk hoeft deze leegte echter helemaal niet leeg te zijn. Vaak dient ze om het platte vlak tot een onbegrensde ruimte om te toveren. Of om het wonder van het licht te vieren. En natuurlijk ook (sceptis is nu eenmaal inherent aan moderne kunst) om die vormen van ruimte en licht als suggesties te ontmaskeren. Vrijwel alle aandacht gaat daarbij uit naar kleur en verfbehandeling.

Roelands leegte rept niet van ruimte, en maar in bescheiden mate van licht. Daarvoor zijn de vlakken te weinig doordringbaar en te weinig transparant. Wat de leegte vult, zijn uitsluitend de intensiteit van de kleuren en de gevoeligheid van de verfhuid. Maar die zijn dan ook van een zeldzame kwaliteit.



Plant 1 (1986)

In de eerste helft van de jaren tachtig neemt de leegte in omvang toe. De realistische elementen zijn tegen de uiterste rand van het schilderij gedrongen en abstracter geworden. De kegels die Roeland rond 1984 schildert zijn al bijna driehoeken. Bijna, want de beslissende stap wordt net niet gemaakt.

Wat verhindert eigenlijk Roelands overstap naar de zuivere abstractie? Wantrouwen, vermoed ik, of misschien ongelooft. Want er is één aspect aan abstracte kunst waar hij zich in zijn schilderijen voortdurend tegen lijkt te keren: metafysica.

Mondriaan, Newman, Marden: hun abstractie is verbonden met begrippen als 'universele harmonie', 'het sublieme' en 'het absolute'. Begrippen die door de tijden heen krachtig zijn gebleven, omdat er geen beeltenis van te maken valt. Uit het oogpunt van beeldende kunst is dit strikt genomen een gebrek, waarvoor compensatie wordt gezocht door op het platte vlak ruimte te scheppen en licht. Metafysische abstractie nodigt de beschouwer daarom vrijwel altijd uit ver ín het schilderij te kijken, zich te laten imponeren (door het formaat bij voorbeeld) en zich te verliezen.

Roeland schijnt niet te willen dat zijn leegte over iets anders gaat dan wat er direct te zien is. Maar hij geeft zich wel alle moeite om het oog te bekoren. Met als resultaat dat zijn kleurvelden stralen zonder ooit immaterieel te worden. Ze lokken, maar het is niet mogelijk erin weg te zweven, laat staan je erin te verliezen. Integendeel, de verfhuid is zo fluwelig en fijnstoffelijk dat je haar aan zou willen raken.

Het terugdringen van de realistische elementen ten gunste van het platte vlak bracht echter Roelands grote vijand dichterbij: de lege esthetiek. Dat lag niet zozeer aan de abstracte delen, want die mankeerde het niet aan levendigheid en kracht. Zwakke plekken waren juist de kegels, of liever: de kegelmotieven. Ze vormden als bijna-abstracte motieven nauwelijks nog een tegenwicht voor de zuiver abstracte partijen en werkten daardoor decoratief. Het zag ernaar uit dat Roeland de vesting van de abstractie had genomen, maar op het front van het dagelijkse begon te verliezen.

De verrassing als in 1986 zijn *Planten* verschijnen, is er des te groter om.

Neem *Plant 1*: een opbollende, hevig stralende groene vorm met wulpsse rondingen. Ze neemt praktisch het hele doek in beslag, maar krijgt toch geen kans zich werkelijk te doen gelden. Ze ligt namelijk ingeklemd tussen een fond van ondoorzichtig groenig-grijs, en een groot langwerpig mat-oranje vlak. Dat oranje vlak bedekt voor een groot deel haar

exotische vorm, dringt in haar door kun je evengoed zeggen.

Maar ook deze partij behaalt geen overwicht. Het licht van het groen omkranst flatteus het mat van het oranje, de lange oranje rechthoek doet de groene bollingen fraaier uitkomen: dit is kortom een gelukkig huwelijk.

Niet alle *Planten* zijn groen. Ze doen ook niet allemaal zo vrouwelijk aan. Andere zijn bij voorbeeld opgebouwd uit zwarte, rode en witte rechthoeken, zijn staafvormig als een microfoon, of hebben iets weg van een pot met een deksel. Ik vraag mij zelfs af of iemand die niet weet dat deze schilderijen *Planten* heten, überhaupt aan groeisels zou denken. Met madeliefjes of krokussen hebben deze merkwaardige bouwsels in ieder geval weinig te maken.

Toch is het niet mogelijk om de rechthoeken en segmenten als pure abstractie te zien. Daarvoor vertonen ze nu net weer iets te veel figuratieve trekken. Het is meer zo dat figuratie voortdurend in abstractie overgaat, en andersom. Er is grilligheid, maar er is ook beheersing. De verbeelding wordt een bepaalde richting op gestuurd, maar omschreven wordt er niets. Het resultaat is een feest.

Jan Roeland heeft een bruiloft geschilderd.

Een morele handeling

Gerhard Richter

Gerhard Richter heeft eens gezegd geen bedoelingen, geen systeem en geen richting te hebben en evenmin een programma, een stijl en een persoonlijke voorkeur. Wie zijn œuvre overziet, of beter: probeert te overzien, want zijn produktie is overweldigend, zal geneigd zijn hem te geloven. Niet omdat het geen richtingen, programma's en stijlen kent, maar omdat er zo veel in voorkomen. Het lijkt zelfs wel alsof Richter van de vele stijlschakeringen van de moderne kunst een spel heeft gemaakt.

En toch zit in zijn werk een constante verborgen, die met name zijn bewering geen persoonlijke voorkeur te hebben in een apart licht plaatst. Die constante is in feite een vraag, en wel een van de twee belangrijkste die de beeldende kunst sinds het impressionisme kent: wat zegt het onderwerp? *expressieve interpretatie?*

Natuurlijk is die vraag op zichzelf uit geen enkele periode van de kunstgeschiedenis weg te denken. Het antwoord is echter in de pre-moderne tijd meer gebonden aan een sociale dan aan een esthetische waardering. Ik hoef maar te wijzen op de wisselende status van een schilderij met een kruisiging of het zal duidelijk zijn dat het inhoudelijk belang veranderde met de veranderingen in de sociale hiërarchie en moraal.

De impressionisten leken aan die fluctuerende waardering een einde te willen maken door de afbeelding als het ware weg te schilderen om zo een nieuwe, meer stabiele status te kunnen geven aan de middelen van de schilderkunst zelf.

In hoeverre bepaalde sociale veranderingen dit in de hand hebben gewerkt, zou een studie waard zijn, maar het is, denk ik, niet toevallig dat Monets *Kathedraal van Rouaan* niet meer, zoals de traditie wilde, de lucht doorklieft als een vaste burcht. Zijn godshuis is geen solide driedimensionale vorm meer, maar lijkt zich voorzichtig uit een tamelijk plat vlak – de lucht – los te maken, of er bijna in op te lossen. Het is, dank zij het typisch impressionistische streven naar gelijkwaardigheid van kleurtonen, een vervloeiende atmosferische vorm geworden, die nauwelijks meer gewicht heeft dan het vervloeiende atmosferische opper-

vlak van de rest van het doek.

Deze gelijkstelling van beeld en beeldmiddelen, van inhoud en vorm, die zo beslissend is geweest voor het ontstaan van de pure abstractie, is op een zeker moment tot de voornaamste en meest definitieve betekenis van een schilderij uitgeroepen.

Maar zijn inhoud en vorm wel gelijk? Houdt het feit dat wij nu de autonomie van de formele middelen erkennen, automatisch in dat wij het figuratieve beeld als een volkomen zelfstandig gegeven zien? Als een element dat er misschien wel uitziet als iets wat deel uitmaakt van ons dagelijks leven, maar dat in feite behoort tot een buiten-sociale wereld? Of om het van de andere kant te benaderen, kan kunst die haar esthetische kwaliteit wil behouden nog wel spreken over kwesties als sociale hiërarchie en moraal?

Hoe ingewikkeld die vraag is geworden, bleek uit de opwinding die in 1989 in Duitsland ontstond rond Gerhard Richters vijftiendelige schilderijencyclus *18 oktober 1977*.

Het onderwerp: de duistere dood van de terroristen Andreas Baader, Ulrike Meinhof en Gudrun Ensslin. Het beeld: vijftien grote en kleine schilderijen die op basis van authentieke foto's een grove schets van hun persoonlijke intimiteit, arrestatie, eenzame opsluiting, dood (of moord?) door ophanging (op 18 oktober 1977) en begrafenis. De stijl: een mengeling van koele abstractie en fotorealisme die letterlijk en figuurlijk een zeer afstandelijk beeld oplevert. De kleuren: de grijzen, zwarten en witten van krantefoto's. De beschuldiging (van links-intellectuele zijde): uit niets blijkt Richters standpunt ten opzichte van een van de grootste schanddaden van het naoorlogse Duitsland, waardoor hij zijn onderwerp reduceert tot niet meer dan een *aanleiding* om te schilderen, tot een zuiver formele kwestie, kortom tot een kwestie van kunst om de kunst.

Het kost weinig moeite om in dit verwijt aan Richter een beschuldiging aan de hele moderne kunst te herkennen die door de jaren heen zowel van linkse als rechtse politieke zijde is geuit, de beschuldiging van amoralisme. De moderne kunst zou geen morele standpunten uitdragen, zich afzijdig houden van de sociale werkelijkheid, zich uitsluitend over zichzelf buigen en daardoor lijden aan vrijblijvendheid, arrogantie en decadentie.

En inderdaad, de moderne kunst verdiept zich voornamelijk in zichzelf, heeft een eigen circuit gevormd met eigen normen, een eigen communicatiesysteem en een eigen elite. Maar daarmee is ze nog niet vrij-

blijvend geworden. Juist die vermaledijde afzijdigheid maakt het haar mogelijk de begrippenstelsels die ons dagelijks leven structuur geven, te omzeilen. Meer nog (en ik denk dat daarom de kritiek op Gerhard Richter zo fel is), ze schildert ze af als armzalige systemen die aan het denken en voelen grenzen stellen. Dwars door de zelfreflectie van de moderne kunst heen valt een ongewone en voortdurend wisselende vorm van commentaar te beluisteren. Commentaar op wat algemeen als vanzelfsprekend wordt beschouwd en gepresenteerd, en op de middelen die daarvoor worden gebruikt. Wat de kunst dubbelzinnig en gecompliceerd maakt, is dat ze haar eigen middelen aanbiedt als een spiegel, en de interpretatie van het spiegelbeeld aan onszelf overlaat.

Richter heeft die dubbelzinnigheid en complexiteit van de moderne kunst breed uitgemeten, met inbegrip van de valkuilen. Maar in feite heeft hij zijn standpunt in 1966 al geformuleerd: 'Het gaat er in het algemeen gesproken niet om goede beelden te maken, omdat schilderen een morele handeling is.' 18 oktober 1977 betekent zijn zoveelste nuancering van die woorden.

Binnen het toenmalige tijdsbeeld gezien, moet Richters uitspraak in Duitsland nauwelijks opzien hebben gebaard. Men was er al aardig gewend geraakt aan de provocerende, ironische en 'anarchistische' Actiōnen van Fluxus die 'een betere, werkelijk democratische, vrije samenleving', zoals Joseph Beuys het formuleerde, dichterbij moesten brengen. Richter schilderde bovendien het soort triviale onderwerpen waarmee de pop-art in Amerika groot succes had, zodat de benaming 'kapitalistisch realisme', die hij in 1963 had gelanceerd met Polke, Vostell en Lueg (later bekend als galeriehouder Konrad Fischer), veeleer ironisch dan maatschappijkritisch overkwam.

Ook Richters persoonlijke geschiedenis gaf aanleiding tot een ironische uitleg. In 1961, twee maanden voor de bouw van de Muur, had hij het Oostduitse Dresden verlaten en zich in Düsseldorf gevestigd om verlost te zijn van het socialistisch realisme, voorgeschreven uit naam van de proletarische massa. De situatie in Düsseldorf was echter niet wezenlijk anders. Alleen wie het tachisme of abstract-expressionisme volgde, kon rekenen op belangstelling. De anekdote wil dat Richter, die wanhopig geprobeerd had zich aan te passen, al zijn werk uit deze en de voorafgaande periode verbrandde toen hij in een Amerikaans kunstblad de pop-art van Roy Lichtenstein zag. Vanaf dat moment begon hij in een tamelijk realistische stijl de massacultuur van het kapitalisme af te beelden.



Helga Matura mit Verlobtem (1966)

Uitgangspunt is vrijwel altijd een foto. Een kiekje om precies te zijn door, voor en met de 'gewone man': vader met kinderen op het strand, een groep verpleegsters, toeristische trekpleisters als de piramides, pasfoto's of pornografie van het genre 'vrijetijd'. Die triviale onderwerpen zijn afgebeeld volgens gewone fotografische procédés als close-up en uitkadering, maar ook en vooral met de schrik van iedere fotograaf: gebrek aan scherpte. Zijn schilderijen zien eruit als die van een onhandige amateur: ze zijn 'bewogen'.

Je zou daaruit kunnen concluderen dat Richter afbeelding en stijl volledig met elkaar wilde laten samenvallen, ongeveer zoals de onpersoonlijke stijl van Lichtenstein en Warhol samenviel met het onpersoonlijke van hun onderwerpen. In dat geval zou zijn 'schilderen als morele handeling' zeker niet als een kritische handeling opgevat kunnen worden, maar meer als een esthetisering en bevestiging van conventies. Richter zoekt echter in een andere richting, zoals we zullen zien bij *Helga Matura mit Verlobtem* uit 1966.

Het is een portret als een zwart-wit foto van een jong stel, hij quasi-nonchalant zittend in een stoel, zij naast hem op de leuning in mannequinhouding, de rug heel recht, de voeten als bevroren midden in een elegante stap, een arm om zijn hals. Een modelplaatje van verliefd/verloofde stellen zoals je ze in ieder familiealbum aantreft (in dit geval in het album van de vermoorde prostituée Helga Matura). Die onderlinge inwisselbaarheid lijkt zich in de schilderijstijl te weerspiegelen: de specifieke trekken en details die het persoonlijke uitmaken, zijn vaag gebleven, alsof de fotograaf vergeten heeft scherp te stellen.

Maar het is geen foto. We blijven ons, zonder dat nu direct van een opdringerige verflaag kan worden gesproken, ervan bewust dat het portret geschilderd is. En vooral, dat de onscherpte door de manier van schilderen wordt veroorzaakt. De onscherpte lijkt niet bij de afgebeelde foto te horen, maar bij het schilderij, bij het beschilderde oppervlak om precies te zijn. Dit oppervlak lijkt plotseling ongewoon concreet, waardoor de curieuze gewaarwording ontstaat dat dit schilderij, dat er uitziet als een eenheid, in wezen twee, nee drie niveaus kent: het onderwerp annex de afbeelding, de formele middelen en de ruimte daartussen. Deze ruimte zou je, omdat ze in feite een optische illusie is, een mentale ruimte kunnen noemen: we kunnen er in gedachte in rondwalen.

Hoe groter die mentale ruimte, dat wil zeggen hoe meer de kunstenaar zich erop heeft toegelegd het samenvallen van afbeelding en formele

middelen als het ware op te schorten, hoe complexer het totale beeld wordt. Het aantal mogelijkheden voor interpretatie neemt immers toe. Maar daarmee wordt ook het gevaar van vrijblijvendheid groter. Iets wat van alles kan betekenen, heeft nu eenmaal niets te zeggen. Richter lijkt in de eerste jaren de mentale ruimte te willen vergroten door de macht van de afbeelding in twijfel te trekken. Het procédé van de onscherppte helpt hem daarbij.

Omdat de persoonlijke trekken van de geportretteerden zijn verwaagd, krijgt de algemeenheid van het beeld scherpste. *Onkel Rudi* (1965) kan een portret zijn van willekeurig welke man met een lange Duitse soldatenjas en een Duitse soldatenpet schuin op zijn hoofd, frontaal poserend voor wat wel eens de Muur zou kunnen zijn. *Onkel Rudi* met de trekken van iedereen in een omgeving die niet bepaald geruststelt, lacht naar de fotograaf, naar ons dus, waardoor iedere dramatiek banaal wordt: iedereen lacht op een kiekje, zoals iedereen er ook altijd een pose voor aanneemt. Niet om zich te onderscheiden, als bij voorbeeld een fotomodel (al moet daar natuurlijk wel de kleding mee gediend zijn), maar juist om ieder onderscheid met anderen op te heffen. *Onkel Rudi* is door zijn algemeenheid een van ons, of we dat nu willen of niet. Wie, zoals de geportretteerde Helga Matura, zowel bijzonder wil zijn (mannequin) als gewoon (verloofde), loopt het risico niemand te overtuigen en trivialer te worden dan triviaal: kitsch.

Richter draait de zaak ook wel om. Dan dient de vervaging niet om het particuliere te veralgemenen, maar om het algemene te verbijzonderen. Het effect blijft evenwel hetzelfde. Een plaatje van een piramide of een frontale foto van een gewone keukenstoel krijgen, zodra hun scherpe contouren als door een met vaseline bestreken lens worden verzacht, dezelfde valse glamour als verloofde Helga. Of als acht (vermoorde) leerling-verpleegsters. Hun stereotiepe portrettering (waarschijnlijk naar pasfoto's) is door Richter zo geëgaliseerd dat we de specifieke trekken van hun gezichten nog wel kunnen onderscheiden, maar ook onmiddellijk weer vergeten. Het is alsof de kunstenaar ons een woud van beelden voorzet, waarin alles en iedereen de allure heeft van een fetisj, en vervolgens aan ons, de beschouwers, de taak laat de inhoud te vinden die deze status waar moet maken.

Ondertussen heeft Richter op het niveau van de formele middelen druk geëxperimenteerd, daarbij uitgebreid refererend aan de meest uiteenlopende stijlen.

Wat een illusionistische werking geeft aan de afbeeldingen, is op zichzelf zeer concreet: verf en doek. Richter die, zoals we hebben gezien, de

kenmerkend van de afbeelding op de spits drijft, schroeft tegelijk deze eigenschap van het materiaal op.

De vier portretten van de familie Baker bij voorbeeld (1965) zijn bezaaid met kleine korte verfstreekjes. Ze dansen als tamelijk ordelijke sneeuwvlokken voor de gezichten van de man, de vrouw en de kinderen, en ook nog eens, lijkt het wel, voor de onscherpe schildering die daardoor het karakter krijgt van een venster. De ironie van die keurig dwarrelende verfstreekjes is nogal doorzichtig: het abstract-expressionistische schildersgebaar in een gecoiffeerde vorm. Maar ze tekent wel de distantie waarmee Richter zijn onderzoekingen voortzet. Zowat alle stadia van de abstractie worden onder de loep genomen, en de onscherpte dient daarbij als instrument. Zo treffen we onder meer impressionistische vormen van abstractie aan, fotografisch-realistische, lyrische, optische en pop-artachtige.

Deze referenties aan verschillende stijlen, en soms ook aan specifieke kunstwerken, blijven voortdurend in Richters oeuvre opduiken. Het is alsof hij wil benadrukken dat stijl een tot algemeenheid vervallen persoonlijke uitdrukking is. Echter zonder daar cynisch over te doen. Je kunt zelfs zeggen (de overeenkomst met het kiekje is hier frappant) dat hij wat verloren is gegaan regenereert door het te behandelen als een beeldend element dat je kunt gebruiken zoals je een vorm of een kleur gebruikt: om het beeld een nieuwe betekenis te geven. En zoals het wit bij Kasimir Malevitsj een ander wit is dat het wit bij Robert Ryman, zo verandert ook het stijlelement met de intentie van de kunstenaar. Heeft Richter het tot 1966 nog min of meer verbonden aan de triviale afbeelding, daarna confronteert hij het met de formalistische abstractie die zich in de jaren zestig en zeventig in Amerika ontwikkelde: voortaan wordt stijl net zo afgebeeld als de overige middelen van de kunst – om zichzelf.

De ouverture van Richters preoccupatie met formalistische abstractie is de reeks *Farbtafeln* uit 1966. Op grote doeken zijn verschillende kleuren of nuances van een enkele kleur naast en onder elkaar geschilderd, in grote en kleine vierkanten of rechthoeken. Richter, die sowieso al niet beticht kan worden van een geëmotioneerd kleurgebruik, heeft de persoonlijke resonantie die er nog was (zoals bij het superbe *Ema [Akt auf einer Treppe]*, 1966), nu de kop ingedrukt. De verf is zo glad en strak op het doek aangebracht dat de illusionistische werking vergelijkbaar is met die van kleurstalen of -kaarten in de verfwinkel, een vergelijking die Richter ook daadwerkelijk maakt. Wanneer hij vervolgens zo'n kleurkaart presenteert als een samenstel van aparte monochrome doeken is

een zeker eindpunt bereikt: een directere manier om te zeggen dat je kleur als een autonoom fenomeen opvat, is nauwelijks denkbaar.

Het formalisme houdt Richter nu sterk bezig, maar tegelijkertijd zijn er indicaties dat zuiver abstracte concepten voor hem geen einddoel zijn. Zo'n indicatie treffen we eveneens aan in *Farbtafeln*. Weliswaar lijkt de formele abstractie (kleur, oppervlak, vorm) op eigen benen te staan, maar ze is niet in haar eentje. Naast of tegenover haar staat de realiteit van alledag: de kleurkaart uit de verfwinkel. Die is echter, net als voorheen het kiekje, niet in z'n gewone doen. Er is een middel aan toegevoegd dat hem zowel een formele als een sociale dimensie geeft: het grote formaat. Je realiseert je dat vooral wanneer Richter de kleurkaart annex kleurvormen op een buitenmuur opblaast tot een formaat van 250 x 950 cm: de ordinare verflakjes worden monochromen en de monochromen worden deel van wat verdraaid veel lijkt op een reclamepaneel.

Pure abstractie, en toch weer niet: er blijft op wat ik het derde niveau heb genoemd ruimte voor ironische interpretaties – het dagelijks leven doet alsof het kunst is, en andersom. Zo beschouwd is het verschil tussen Richters triviale afbeelding en zijn abstractie niet essentieel. En misschien verklaart dit waarom hij naast abstract ook altijd figuratief is blijven werken, iets wat bij pakweg Carl Andre volstrekt ondenkbaar is.

Maar het abstracte beeld verandert wel de *toon* van de ironie. Wekte de stereotypie van *Helga Matura* een zekere hilariteit op, niet het minst omdat ze onszelf betrof, de algemeenheid van *Farbtafeln* dwingt amper een glimlach af. Het beeld laat zich in al zijn neutraliteit ook wel erg makkelijk 'lezen'.

Nu is letterlijkheid zo niet de doelstelling dan toch zeker het kenmerk van de formalistische kunst waaraan Richter refereert. Evenals neutraliteit. Dat moet ook wel, want de esthetische kwaliteit die ze nastreeft, houdt in dat de formele middelen geen andere interpretatie mogen oproepen dan die van 'hun pure Zelf' uitgaat. Anders gezegd, de leegte op het derde niveau is het bewijs van hun esthetische kwaliteit.

Maar, en dat is lijkt mij de tweede belangrijke vraag van de kunst van deze eeuw, wat zeggen de beeldende middelen zelf? Over die vraag lijkt Richter zich nu te buigen. Zijn loop is nu niet meer de onscherpste, maar juist de grootst mogelijke scherpste: de close-up of blow-up.

Zou je de monochromen van *Farbtafeln* een blow-up kunnen noemen, bij *Grosser Vorhang* (1967) lijkt een camera te zijn ingezoomd op enkele plooiën van een gordijn tot het detail het totale kader in beslag heeft genomen

en een abstract beeld is geworden. Van een plat en strak ogend oppervlak is nu geen sprake. Het doek wekt zelfs de indruk te bewegen, niet door de gordijnplooiën, maar door de kleurlijnen waarin deze veranderd zijn. Deze zuiver picturale optische illusie herinnert stilistisch aan de op-art uit die tijd. Maar net als bij *Farbtafeln* is ook nu weer de verwijzing naar de werkelijkheid van groot belang. Binnen de context van Richters oeuvre lijkt zijn *Gordijn* zelfs een metafoor. Een oude metafoor – het schilderij als venster – in een nieuwerwetse jas: een venster op een wereld die als het ware ‘van binnen uit’ het schilderij komt (een stelling die Fontana heeft beproefd door in het doek te snijden). Achter het oppervlak (het ‘gordijn’) speelt zich voor Richter iets af waar we wel naar kunnen kijken, maar waar we nooit deel aan kunnen hebben – als bij een spiegel. Wat we zien is bovendien niet meer dan een uitsnede, die echter via een blow- of een close-up een hoge concentratie kan bereiken.

Bij *Fenstergitter* (1968) is het ‘gordijn’ open. We zien drie uit kleine rechte hoeken opgebouwde hoge vensterlijsten (de lijnen strak en dun als betrof het een open kubussculptuur van Sol LeWitt) een raster van schaduwen werpen op een muur ergens binnen in het schilderij. Vervolgens wordt onder een wisselende hoek ‘ingezoomd’ en verraaft de schaduw van een of een paar horizontale lijnen het bestaan van een vloer (*Schatenbilder*, 1968).

De ‘binnenruimte’ krijgt kosmische allures als Richter iedere directe verwijzing naar de alledaagsheid achterwege laat. *Sternbilder* (1969) zijn grofkorrelige effen doeken waarop enkele vlekken of vegen zijn aangebracht. Sterren aan een hemel (het effect dat Picabia heeft beproefd met zijn stippen), maar in zekere zin ook de ‘sneeuwvlokjes’ voor het venster van de familie Baker, want de vlekken/sterren laten zich stilistisch ‘lezen’ als het expressionistische schildersgebaar. Of beter, een van de vele schildersgebaren. Je kunt immers ook, zoals Richter vervolgens uitgebreid laat zien, verf opbrengen met grote of kleine plamuurmessen, zwaaiend met een oververzadigde kwast, alle richtingen op draaiend of steeds dezelfde richting aanhoudend, je kunt erin en ermee krassen, en met dat al toch de suggestie behouden dat het schilderij een ruimte is.

Maar wat zegt ons het feit dat kleur, verf, vorm en beweging het platte vlak in een illusionistische ruimte kunnen veranderen méér dan dat dat zo is? Is het niet een vorm van retoriek? Richter legt die vraag bij ons terug door naast deze ‘kosmische’ abstracten ook zeeën, bergen, luchten en luchtaanzichten van steden te schilderen, in soft focus of close-up, in impressionistische, expressionistische of noem maar een stijl. En weer

zien we ruimten waarin we wel kleurvormen of -bewegingen kunnen onderscheiden, maar die we maar tot op zekere hoogte kunnen benoemen: door de onscherpte heen is maar al te duidelijk te zien dat een bruin bosschage in een zandkleurig landschap tegen een grijze lucht even ongreepbaar is als een compositie met bruine, gele en grijze vlekken. Ook hier dwaalt het oog rond in een wereld die altijd elders is.

Natuurlijk is dat dramatisch: het bestaan wordt als een illusie ontmaskerd. Maar Richter heeft andermaal relativering aangebracht via de middelen van de kunst. De ruimte die hij heeft geschapen, benadrukt op een bijna symbolische wijze de scheiding tussen ons en de wereld, maar tegelijkertijd verbindt ze ook. De soft focus bij de figuratieve beelden en de close-up bij de abstracte stellen in gelijke mate de ruimte voor als een continuüm waarin vormen van welke aard dan ook eenzelfde gewicht hebben en daardoor makkelijk van gedaante wisselen. Een luchtaan-zicht van een stad kan met evenveel recht als een abstract motief én als een dikke gebarsten verflaag worden beschouwd. De grenzen zijn letterlijk en figuurlijk vervaagd, alles is zowel realistisch als illusionistisch, zowel abstract als figuratief.

Alles is ook even mooi. De dingen breken het platte vlak niet meer, maar drijven als dunne wolken in de ruimte van het min of meer transparant geworden oppervlak. Zelfs de platvloersheid van een vlezig naakt met krulspelden (*Brigid Polk*, 1971) lost op in een fijnstoffelijke atmosfeer. Een afbeelding van een groepje naakte vrouwen zweeft voor haar langs, even transparant als de gedachte die het totale beeld lijkt te zijn.

Schoonheid, zonder twijfel. Maar waarom die onzekerheid over de aard ervan: dramatisch mooi of mooi dramatisch? Omdat van ironie geen sprake meer is terwijl de onderwerpen nog altijd triviaal zijn (wat is er banaler dan wolkenluchten en vrouwen met krulspelden?). Tussen beeld en beeldmiddelen zit nauwelijks nog de spanning die, als bij de kiekjes, zowel de ene als de andere component aandikt. Het beeld herinnert ons uitsluitend nog aan de scherpte van het dagelijks bestaan om met een zweem van dramatiek te kunnen verdampen in een verre wereld van schoonheid. Of, wat dichterbij, van goede smaak (de portretten van Gilbert & George, 1975).

De illusionistische ruimte is nu gelijkgesteld aan een evenwichtige compositie die bij wijze van spreken vlak onder de huid van het schilderij ligt. Een onderzoeker als Richter buigt zich dan allicht over de vraag of die illusie eigenlijk nog wel nodig is. Waarom niet direct de huid als uitgangspunt genomen? Grijps, de kleur die naar men zegt de meest neutra-

le is, dat wil zeggen de minst illusionistische werking heeft, is de beste basis voor een dergelijk microscopisch onderzoek.

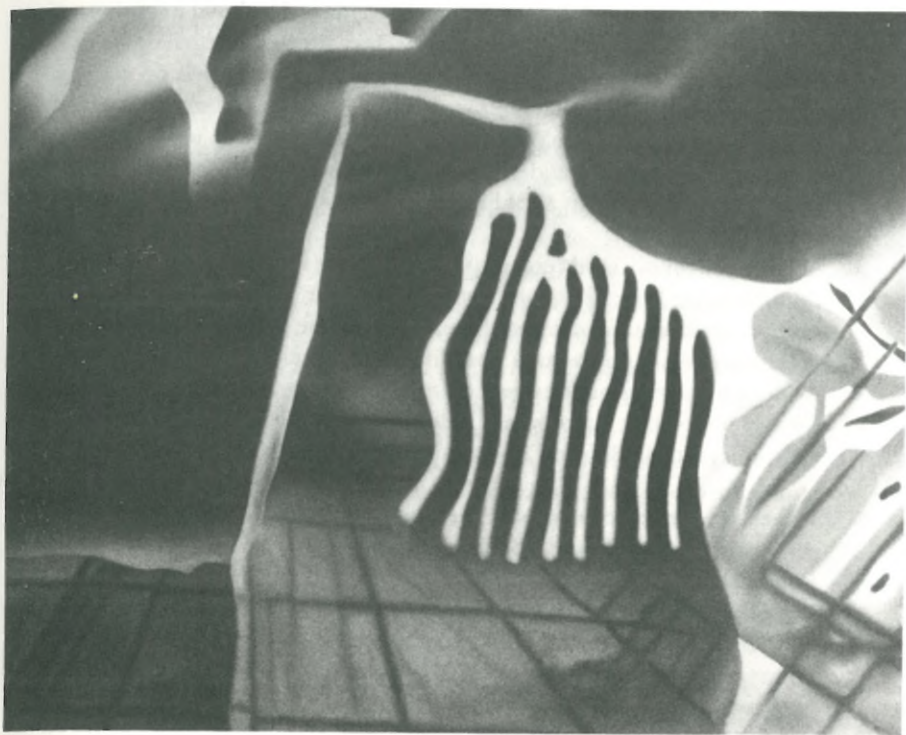
We zien bij zijn *Grijzen* (1972-'73) hoe de hand van de schilder met brede of smalle plamuurmessen, of met alle denkbare kwasten en verfsoorten horizontale, verticale, diagonale of onregelmatige patronen heeft aangebracht. De grijzen lijken het licht dat van buiten af op ze valt al naar gelang de aard van het oppervlak gelijk- of ongelijkmatig te absorberen.

Wie kijkt er nog van op dat Richter ook de ruimtelijke mogelijkheden, het 'binnenlicht' zou je kunnen zeggen, van de kleur zelf heeft bestudeerd in effen monochromen met een of meer grijstonen? De verschillende gradaties tussen warm en koel (die hij ook bij andere kleuren en kleurcombinaties nauwkeurig zal doormeten) modelleren daarbij als vanzelf weer een figuratief beeld, ongeveer zoals wolkenpartijen figuren kunnen baren (de *Tourist* [mit *Löwen*]-serie, 1975).

Abstractie en figuratie, beeldmiddelen en beeld lopen nu vloeiend in elkaar over. De cirkel is rond. Maar tegelijkertijd rijst de vraag wat Richter hiermee eigenlijk wil bewijzen. Is hij uit op esthetische zekerheden? Wil hij interpretaties uitsluiten om, als een Donald Judd, het begrip 'Heelheid' te kunnen propageren, het begrip dat staat voor een in zichzelf besloten, volmaakte wereld, een onbereikbaar utopia? Ik betwijfel het. De Amerikaanse formalistische abstracten maken kunst ondergeschikt aan abstracte concepten die *vooraf* zijn opgesteld en als feitelijkheden functioneren. Ze creëren een gestructureerde wereld waarin betekenissen geacht worden ondubbelzinnig te zijn.

Richter daarentegen belicht de middelen van de kunst methodisch om met de grootst mogelijke objectiviteit hun dubbelzinnigheid in kaart te kunnen brengen. Hij geeft, door de specifieke eigenschappen van oppervlak, kleur, vorm en beweging te tonen, kunst een eigen taal, en laat haar vervolgens zelf systematisch haar eigen zekerheden ontmaskeren. En daarmee die van ons, onverschillig of ze betrekking hebben op het onderwerp of de beeldmiddelen, op ethische of esthetische normen. Richters kunst is kunst als *empirische observatie*. Ze stelt dat niet het weten, maar de zintuiglijke ervaring de werkelijke bron van kennis is.

Een voorbeeld van Richters methodische scepsis is *Strich (auf blau)* (1979). Andermaal wordt de suggestie van close-up en blow-up toegepast. We zien een niet al te hoog (190 cm) maar breed schilderij (2000 cm, verdeeld over vier panelen) met een blauw, bobbelig fond. Eroverheen is van rechts naar links een (190 cm brede?) kwast met rode verf ge-



Abstraktes Bild, no 436 (1978)

trokken, ogenschijnlijk in een enkele beweging. Het rood heeft kort na het begin van de reuzenzwaai steeds slechter greep gekregen op de bubbelige ondergrond en motieven gevormd als regendruppels op vette ramen. Over het ruige rood en blauw heen is ten slotte een smalle horizontale gele verfstreek getrokken, glad en vol vaart aan de uiteinden (wat erop wijst dat van twee zijden een beweging is gemaakt naar het midden toe), grof in het midden alsof het doek daar plotseling van schuurpapier werd.

Niets gecompliceerds eigenlijk, maar op dit formaat is de uitwerking dubbelzijdig. Enerzijds komt de structuur van de verf door het uit de kluiten gewassen formaat en de microscopische vergroting uiterst concreet over. Anderzijds geeft dezelfde blow- en close-upcombinatie aan de verschillende gradaties geel op rood op blauw een optische werking die het platte vlak 'openbreekt'. Het is alsof we een fragment zien van een onbegrensd schilderij met een onbegrensd ruimte.

Ik heb om praktische redenen een ogenschijnlijk simpel schilderij beschreven. De meeste van de vele abstracten die vanaf het midden van de jaren zeventig ontstaan, zien er veel gecompliceerder uit, bijna té gecompliceerd. De eerste indruk van de samenballing van harde en zachte kleuren, ruwe en verfijnde verfstreken, concrete en transparante, rauwe en gesatineerde vlakken is vaak dat het toeval de hand van de schilder heeft vastgehouden. Maar vrijwel direct daarop bekruipt je het gevoel dat deze chaos structuur heeft. Alleen, welke?

Om een antwoord te vinden is het oog gedwongen zich als het ware te verwijderen, de complexiteit te ervaren als vele momenten die tot één groot moment in elkaar gerold zijn. Die momenten, ofwel Richters penseelstreken, zijn niet willekeurig, maar dragen stuk voor stuk het stempel van 'de enig mogelijke' beslissing die tot niets anders kon leiden dan de volgende 'enig mogelijke' beslissing. Ik denk dat dit de reden is waarom Richters abstracte schilderijen de indruk wekken tot stand te zijn gekomen met de precisie van een Zwitserse horlogemaker. En wie weet is dat ook zo.

Lijkt bij de abstracte schilderijen de voortgang van de (schilderkunstige) gebeurtenissen tot een enkel grandioos moment te zijn verhevigd, bij de figuratieve schijnen de (afgebeelde) gebeurtenissen hun kracht gaandeweg te hebben verloren. De onderwerpen verglijden, zoals we gezien hebben, in een ruimtelijk continuüm en lossen daarmee tevens op in de tijd. De scherpste van het moment, de gedateerdheid die daarop volgt, vervagen in de grote ruimte die tijdloosheid heet. En als of hij wil bewijzen hiermee ten slotte de dood de baas te zijn gewor-

den, schildert Richter vanitas: doodskoppen en brandende kaarsen (1983).

Het onderwerp is geabstraheerd, de beeldmiddelen zijn beeld geworden, maar daarmee is 'de morele handeling' nog niet beperkt tot wat op het doek staat. De tijdloosheid die Richter heeft geschapen, heeft behalve een meditatieve ook een existentiële component: eeuwigheid. Eeuwigheid is tijdloosheid in de zin van ononderbroken *geschiedenis*. Die vorm van ons bestaan heeft Richter eveneens in zijn onderzoek betrokken. We zien dat nu met schokkende helderheid bij *18 oktober 1977*, maar terugkijkend vinden we daar al een duidelijke indicatie van in 1971-'72.

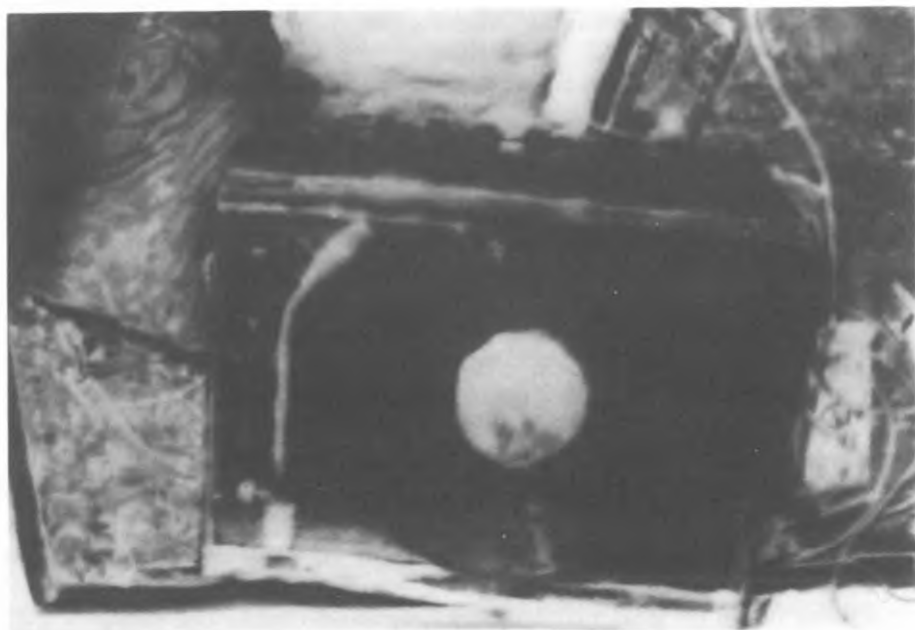
Richter schildert dan achtenveertig portretten naar foto's van 'grote mannen' uit de negentiende- en twintigste-eeuwse cultuurgeschiedenis van het Westen. De specifieke en gedateerde karakteristieken van de oorspronkelijke beeltenissen werkt hij weg, waardoor de personages allemaal in dezelfde tijd geportretteerd lijken te zijn, een tijd zonder dagtekening.

Daar komt nog iets bij: door dit 'wegpoetsen' van omgeving en tijds-karakteristieken (wat in de fotografie vignetteren heet) worden de verschillen tussen de 'grote mannen' onderling minder sterk. Dat brengt ons terug bij de 'acht leerling-verpleegsters' uit 1966, meer nog, er ontstaat tot op zekere hoogte een beeldverwantschap tussen de cultuurdragers en de ziekenverzorgsters – alsof met de grenzen van de tijd ook de sociale grenzen vervagen.

Het is waar dat deze suggestie tot weinig verplicht. Richters vormgeving onderstreept dat particuliere gebeurtenissen, om het even of het een massamoord betreft of zeer persoonlijk geleefde levens, opgaan in algemene gedachten zodra ze algemene geschiedenis zijn geworden. Om diezelfde reden dwingt noch de ene noch de andere reeks portretten veel meer dan een welwillende aandacht af.

Anders wordt het als de geschiedenis als 'grote gelijkmaker' teruggekoppeld wordt naar onze persoonlijke belevingswereld. Dan wordt *de* geschiedenis ook *onze* geschiedenis, in al haar directheid en trivialiteit. Dat is wat gebeurt bij de *18 oktober*-cyclus.

De afbeeldingen zijn gealgemeniseerd op Richters bekende wijze: onscherp en glazigheid gecombineerd met close-up of blow-up. Weer hangen, als een meer of minder doorzichtig gordijn, verf en verfstreek voor het beeld en scheppen afstand in tijd en ruimte. De overeenkomst met de vroegere kiekjes is op het eerste gezicht frappant, en bekijk je ieder schilderij afzonderlijk dan lijkt ook nu weer de macht van de af-



Plattenspieler. Uit 18 Oktober 1977 (1988)



Beerdigung. Uit 18 Oktober 1977 (1988)

beelding (het directe) gebroken: de jonge vrouw die lacht naar de foto-
graaf onderscheidt zich niet van *Onkel Rudi*. Van dramatiek is alleen in
de verte sprake: we kennen de geschiedenis van de Baader-Meinhof-
groep voornamelijk als een huiveringwekkend sensatieverhaal.

Alles draait echter honderd tachtig graden om als tussen de verschil-
lende schilderijen (verschillend zowel naar formaat als naar stijl) een
schakel wordt gelegd die ze niet alleen met elkaar verbindt, maar ze van
de algemene geschiedenis terugkoppelt naar onze persoonlijke geschie-
denis. Die schakel is de onscherpe afbeelding van een banaal voorwerp:
een pretentieloze platenspeler op wat misschien een bank met rommeli-
ge kussens is.

Op slag worden de portretten van hen die als meedogenloze terro-
risten in de algemene geschiedenis zijn bijgeschreven, portretten van
gewone jonge mensen, vrolijk, kwetsbaar, troost of verkwikking zoe-
kend in muziek. Op slag ook beginnen de beelden zich naar voren te
dringen. Langzaam, want 'het gordijn' is vaak dik en vervormend, maar
juist daardoor dringt de tragedie tot in onze botten door: gearresteerd,
geïsoleerd, neergeschoten, opgehangen, begraven. Niet zij, want zij
zijn door de schilder onaantastbaar gemaakt – vereeuwigd. Maar wij,
want penseelstreek na penseelstreek is de geschiedenis van een verre
gebeurtenis tot in details naar onze individuele ervaringswereld ge-
bracht – naar onze enige werkelijke bron van kennis.

Het onbevattelijke bevatten

Peter Struycken

Het gebruik van computers in de beeldende kunst leidt nog steeds tot vragen als: wat heeft de computer te bieden dat maar enigszins vergelijkbaar is met de sensibiliteit van het penseel? En: kan vernuftig programmeren zich wel meten met de persoonlijke toets of idee? Voor Peter Struycken (1939), die zijn kunst al zo'n twintig jaar met een computer samenstelt, zijn dat echter geen relevante vragen meer. 'De beeldende kunst met haar verouderde romantische opvatting over hyperindividueelheid, is in haar nadagen', verklaarde hij nog niet zo lang geleden in het openbaar, waarna een toevoeging volgde die veel weg had van een credo: 'Afstandelijkheid en rationaliteit zijn meer dan ooit gewenst.'

Nu zou je je af kunnen vragen waarom in een tijdperk waarin het dagelijks leven tot in details wordt gedictieerd door de afstandelijkheid en de ratio van de technologie, ook de kunst nog afstandelijk en rationeel moet zijn. Wat is er eigenlijk tegen het 'hyperindividuele'? Staat voor Struycken misschien het individu, het bijzondere, symbool voor de emotie, en is deze voor hem gelijk aan het irrationele en de chaos? Hoe dan ook, zijn oeuvre verraadt de wens dat kunst, net als wetenschap, een vorm van orde zal ontdekken of aanbrengen waarmee de werkelijkheid in abstracties kan worden gevat en zo *beheersbaar* gemaakt. Al zijn schilderijen, fotowerken, videotapes, sculpturen en tegeltableaus zijn vanaf 1967 gebaseerd op computerprogramma's die structuren moeten blootleggen. Structuren van niet zomaar een enkel ding, zoals een vingerhoed of een stuk boomschors, maar van *de werkelijkheid als geheel*, want Struycken doet het niet voor minder. Tegen een taak van die omvang is natuurlijk geen enkel penseel opgewassen.

Wat moeten we ons voorstellen bij 'de werkelijkheid als geheel'? Struycken in 1974: 'Als we willen kunnen we de ons omringende werkelijkheid opvatten als een geheel waarin zich ontelbare processen en gebeurtenissen tegelijkertijd afspelen, en waarin de zaken die we gewoonlijk opvatten als "dingen" knooppunten zijn van elkaar aanvullende "acties", waarvan we eigenlijk alleen maar momentopnamen zien. We bekijken



Change C en D (1979)

dan de dingen in hun ontwikkeling en herkennen aan de dingen de toestand.' Anders gezegd, wat we zien is maar een fractie van een onge-looflijk complexe wereld waarin niets ooit vastligt, maar waarin we, zij het tijdelijk, toch vormen onderscheiden. Dat kan, zegt Struycken, omdat je een vorm kunt waarnemen dank zij kleurverschillen.

Interessant, maar hebben Cézanne, Monet, Carrà, Vuillard, Kirchner, Morandi, Beckmann en misschien wel de meeste schilders van deze eeuw niet vanuit datzelfde besef gewerkt? Ja, maar er zullen er niet veel zijn geweest die, als Struycken, de dagelijkse werkelijkheid bijna wetenschappelijk hebben bestudeerd als 'een ruimte gevuld met kleuren'. Seurat is een van hen. Zijn stippenschilderijen kun je met recht studies noemen.

De wereld die Struycken opbouwt (vanaf 1980 ook met gekleurde stippen) onderscheidt zich echter op een kardinaal punt van die van Seurat: ze heeft geen zichtbare overeenkomst met de wereld zoals we die kennen. (Op het stippenportret van koningin Beatrix na, maar een koninginnezegel is ongetwijfeld een bokkesprong waard.) De wereld van Struycken bestaat niet echt, althans we kunnen zijn zwart-witte of kleurige blokpatronen, stippenconcentraties en golfbewegingen niet vergelijken met de beelden van de werkelijkheid die opgeslagen liggen in ons geheugen. Daardoor lijkt het alsof ze vreemd zijn aan onze (en de) natuur.

Op zichzelf is dat niet iets om van terug te schrikken. Uiteindelijk zijn we met de vormen van de geometrisch-abstracte kunst, die in niets herinneren aan de bekende natuurlijke verschijningsvormen, ook vertrouwd geraakt, al heeft dat in de kunst betrekkelijk lang geduurd. De computerbeelden van Struycken laten zich echter nog moeilijker assimileren doordat ze iets missen wat zelfs in de strengste geometrisch-abstracte kunst niet lijkt te ontbreken: een navoelbare logica. De logica van de op foto, papier of perspex gereproduceerde computerbeelden van Struycken is een logica die we voor kennisgeving moeten aannemen. Je weet (uit de achtergrondinformatie) dat achter die onregelmatige vlekken in groen en rood, die onnavolgbare schikking van aard- en okerkleurige vierkantjes, die ongelijkvormige roze, gele, witte en lichtblauwe stippenconcentraties een programma steekt, een denksysteem zou je ook kunnen zeggen, maar het is niet verwant aan het onze. Het heeft een mogelijkheid die ons volkomen ontbreekt: het kan iets als het ware tot in het oneindige doordenken, en, niet minder belangrijk, onbeperkt en exact herhalen. Het heeft ook iets niet: het vermogen vruchtbare omwegen te bewandelen of domweg fouten te maken. Paradoxaal ge-

noeg is dat precies de reden waarom computerprogramma's en computerkunstwerken op mij een tamelijk willekeurige indruk maken: hun 'correctheid' is naar alle kanten toe vrijblijvend en inhoudsloos als sprake is van kunst.

Struycken echter ziet de computer als een instrument dat willekeur juist moet tegengaan. Een specifiek soort willekeur: interpretatie. 'Subjectieve interpretatie', zoals hijzelf zegt, want hij is er, evenals de meeste wetenschappers en in tegenstelling tot de meeste kunstenaars, van overtuigd dat je over de werkelijkheid op een onpersoonlijke manier persoonlijk kunt nadenken, bij voorbeeld aan de hand van ordeningsprincipes als getallenreeksen of, als het om kleurschakeringen gaat, van 'optisch gelijke intervallen'. Kortom het soort ordeningen die het hersenvoedsel vormen voor de computer. De resultaten noemt Struycken 'fundamentele wetmatigheden'.

Dat klinkt heel wetenschappelijk, maar wat betekent het als het om zo iets onbevattelijks gaat als 'de werkelijkheid als geheel'? Dan valt toch moeilijk te negeren dat ook die 'fundamentele wetmatigheden' denk-systemen zijn, evenzeer gebaseerd op speculaties en interpretaties als alle andere. De vraag rijst dan ook waarom Struycken daar meer geloof aan hecht dan aan een zuiver 'subjectieve interpretatie'.

De eerste reden is dat subjectieve interpretatie niet past bij Struyckens opvatting dat de natuurlijke verschijningsvormen slechts in schijn chaotisch en willekeurig zijn. Achter hun toevallige uiterlijk gaan voor hem wetmatigheden verborgen, structuren die bepalen hoe iets eruitziet. Je kunt naar die wetmatigheden alleen onderzoek doen door ze te toetsen aan wetmatigheden die hun wetenschappelijk nut hebben bewezen, en die we op grond daarvan 'objectief' noemen.

De tweede reden, die tevens verklaart waarom Struycken toch meer kunstenaar is dan wetenschapper, is zijn ambitie met zijn onderzoek ons kijkvermogen uit te breiden. Ons kijken, begrijp ik uit zijn teksten, wordt vertroebeld doordat we alles wat we zien, toetsen aan onze persoonlijke kennis van de wereld. Anders geformuleerd, we denken niet alleen in analogieën, we kijken ook zo: dit lijkt op dat.

Dat hoeft niet bezwaarlijk te zijn. De filosoof Michel Foucault schrijft zelfs in *De woorden en de dingen* dat we 'slechts kennen langs de wegen der gelijkenis'. Wat het kijken al in een heel vroeg stadium begrenst, is dat we iedere vorm die we zien in verband brengen met, of interpreteren aan de hand van vormen die we als natuurlijk hebben gekwalificeerd en in deze hoedanigheid opgeslagen hebben in ons geheugen. Die natuurlijke vormen zijn bepalend voor ons kijkgedrag. Onze blik toetst alles

aan wat we al kennen, of we dat nu willen of niet.

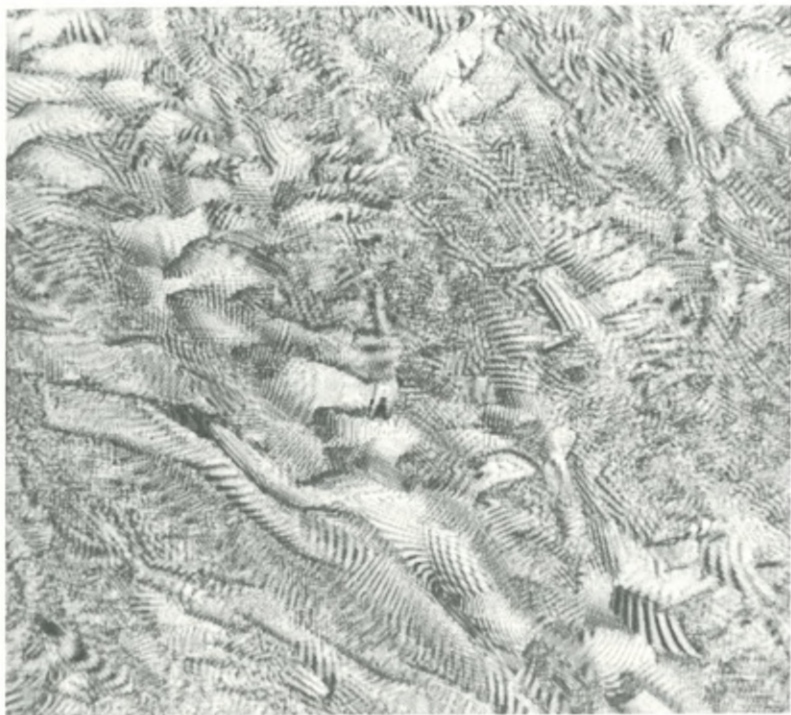
Struycken legt zich daar niet bij neer. Voor hem is het gewone kijken nog maar een begin. Wij kunnen wel menen overeenkomsten te zien, het blijven, vindt hij, uiterlijke en daarmee willekeurige overeenkomsten. We moeten dit stadium passeren willen we zicht krijgen op wat ik nu maar 'de werkelijke werkelijkheid' zal noemen, ofwel een complex geheel van wetmatige bewegingen of structuren. Zijn kunst moet ons bewust maken van die niet-waarneembare complexiteit.

Struycken keert zich daarmee vierkant tegen het dogma van de formalistische kunst: 'Je ziet wat je ziet.' Hij stelt immers dat alles veel meer is dan we kunnen bevroeden. Maar maakt zijn kunst op zichzelf die visie ook duidelijk? Hoe kan een beeld dat met niets overeenkomst vertoont, toch voor ons een rijke en genuanceerde betekenis krijgen?

Zoals ik al zei heeft Struycken zijn onderzoek naar de 'werkelijke werkelijkheid' toegespitst op kleur, om precies te zijn op ruimte gevuld met kleuren. Uitgangspunt de laatste jaren zijn de drie primaire kleuren van de tv, de lichtkleuren rood, groen en blauw. Struycken heeft er een aantal computerprogramma's op losgelaten die tot de meest uiteenlopende beelden hebben geleid. Beelden die niet beschreven kunnen worden, omdat ze aan niets te relateren zijn en zelfs geen structuur tonen. 'Er is geen structuur te zien', schreef de schrijver Gerrit Krol eens bewonderend over het werk van Struycken, 'omdat er zo veel structuren door elkaar lopen dat ze elkaar opheffen tot een geheel: je ziet het, maar aanwijzen kun je het niet.' De serie *Kleine doorsneden van oneindige ruimte* (1985-'87) is daar een voorbeeld van.

Ze is samengesteld uit kleurenfoto's van computergestuurde kleurbewegingen. De vrij kleine foto's zijn tegen elkaar aan geschoven en vormen horizontale, meterslange stroken. Op een ervan worden de drie primaire lichtkleuren als het ware opgejaagd door lange en korte golven, waardoor zeer gevarieerde kleurschakeringen ontstaan en een effect van toppen en dalen. Die beweging krijgt, mede onder invloed van het langgerekte horizontale formaat van het fotowerk, in de lengterichting grote snelheid. Bovendien lijken de kleuren al naar gelang de golf lang of kort is een voor- of achterwaartse beweging te maken, echter zonder dat zich dominanten voordoen. Het platte vlak verdwijnt daarvoor nooit uit het oog. Wel ontstaat de illusie te kijken naar een ondefinieerbare ruimte.

Het beeld dat is ontstaan, is weliswaar uiterst gecompliceerd, maar weet toch de bereidheid tot kijken op te wekken. Dat is voor een deel te



Kleine doorsnede van oneindige ruimte. Omgeving van eerste beeld van film
(1989)

danken aan het gelijkmatige, platte beeldvlak: we ervaren de visuele complexiteit niet als chaos. Maar verreweg de belangrijkste factor is dat we naast een idee van ruimte ook een idee van tijd krijgen, van tijd die even is stilgezet. Het beeld toont de computer- annex kleurgolven als voortdurend veranderende bewegingen, en houdt ze tegelijkertijd gevangen in een momentopname. De foto isoleert en bevriest een fragment van iets wat zich in een onbepaalde ruimte tomeloos voortzet of herhaalt.

Maar, kun je dan opereren, waarom is dit fragment gekozen, en niet een ander? Waarop is Struyckens keuze eigenlijk gebaseerd? 'Op schoonheid en variatie', zegt hijzelf. Op zijn gevoel voor esthetiek zou ik zeggen, want 'schoonheid' is geen objectief begrip. Struycken kiest een beeld omdat het hem persoonlijk bevalt. Zijn keuze en de vormgeving daarvan moeten bewerkstelligen dat wij zijn beelden als kunst zien, en niet als een willekeurige uitkomst van een of ander computerspel. Maar juist op het punt van de vormgeving blijft Struycken nogal eens steken in de conventie.

De wijze waarop hij zijn werk presenteert, wordt dan droog en didactisch: reeksen vierkante schilderijen met vierkantjes in wisselende kleuren, reeksen kleurentelevisie-opnames van 'herhaalde opeenvolgingen van 24 kleuren', reeksen identiek gevormde panelen in 'optisch juiste' kleurverschillen, of combinaties van op foto's vastgelegde kleurprogramma's, zoals *Kleine doorsneden van oneindige ruimte*. Hun presentatie is even fantasieloos en keurig als het reproductievermogen en de correctheid van de computer. En dat terwijl een enkele *Kleine doorsnede*, mits met verbeelding gebracht, al een groot visueel genot zou kunnen bieden. Het lijkt wel of Struycken vreest dat zijn computerbeelden los van een min of meer verklarende context niet als kunst herkend zullen worden. Of zou zijn behoefte om als een wetenschapper nauwkeurig maar obligeert rekenschap te geven van zijn onderzoekingen een deel van zijn werk zijn geworden?

Struyckens streven kunst te maken als een samenstel van wetenschappelijk verantwoorde elementen heeft hem ook herhaalde malen dicht, te dicht bij decoratie gebracht. De 'optisch gelijke intervallen' bij voorbeeld waaraan hij zijn kleurstellingen graag onderwerpt, zijn geneigd samen te vallen met de 'fundamentele wetmatigheden' van de goede smaak: regelmaat, harmonie, zoetvloeiendheid. Met complexiteit laat dat zich slecht verenigen. Alleen wat Struycken zijn 'gebonden werk' noemt, de vormgeving van architectonische ruimten of de gebouwde



Geluidwerende muur (1985)

omgeving, vindt baat bij een smaakvol uiterlijk. Een Struyckeniaanse aankleding van een verkeerscircuit als de Roermondspleinbrug bij Arnhem of van de hal van een postkantoor zou zonder dat ongetwijfeld rampzalig en ondraaglijk zijn. Nu kan het oog er prettig over rond dwalen.

Struycken is niet de eerste kunstenaar die rationele en afstandelijke kunst maakt. En ook zeker niet de enige die zich daarbij heeft bezeerd aan goede smaak en decoratie. Ratio en afstandelijkheid leiden nu eenmaal makkelijk tot de gelijkmatigheid en de rust die passen bij conventionele opvattingen van schoonheid. Maar Struyckens werk is geen lege esthetiek. Het fascineert en irriteert.

Het fascineert, doordat het op een volstrekt oorspronkelijke manier een ontzagwekkende wereld weet op te roepen van eeuwigdurende verandering en beweging. Het irriteert, door de poging dit fluïdum in een korset van conventionele vormen te persen. Telkens weer bekruipt je het gevoel dat wát getoond wordt veel te groot is voor hóé het getoond wordt.

Maar staat Struyckens werk daarmee niet model voor alle kunst die het onbevattelijke wil bevatten?

Boren in antarctisch gesteente

Arnulf Rainer

Wie zou Arnulf Rainer (1930) geloven als hij nu zou herhalen wat hij zo'n vijftientig jaar geleden zei: 'Ik ben een kunstenaar die de kunst veracht.' De anti-kunst waar hij zich toen op beriep, is al lang en breed een traditionele kunstrichting geworden met trekken die zwemen naar aanstellerij en zwendel. Rainer is zelf een voorbeeld geworden van de anti-kunstenaar die tal van tentoonstellingen, internationale bekendheid en een fortuin op zijn conto heeft staan. Hij is een van hen die met anti-kunst in het gevestigde kunstcircuit wisten door te dringen en alle voedsel geven aan de conclusie dat een kunstenaar die nee zegt, ja bedoelt. En toch, wie Rainers werken op papier (het grootste en in mijn ogen belangrijkste deel van zijn omvangrijke oeuvre) overziet, vindt weinig grond voor cynisme. Weliswaar komt er een beroepsquerulant uit naar voren, maar tegelijkertijd valt niet te ontkennen dat hij ook ergens voor stáát: Rainer is anti kunst, omdat hij vóór het levende, persoonlijke beeld is.

Daarmee is wel iets beweerd, maar nog niets gezegd. Een kunstwerk wordt immers altijd beoordeeld op grond van de persoonlijke visie die het vertolkt. Die visie kan de formele middelen van de kunst betreffen, een mentaliteit uitdragen (engagement zou ik bijna zeggen, als dat niet zo'n zwaar beladen begrip was geworden), of de functie van kunst in het maatschappelijk systeem aan de orde stellen. Rainers kunst is uitzonderlijk door de wijze waarop hij boort in het antarctische gesteente van het onbewuste, daar waar het meest persoonlijke zich meet met het meest onpersoonlijke.

Een van Rainers vroegste tekeningen (uit 1949) ziet er sterk surrealistisch uit en heet *Unterwasserwelt* – de wereld onder water, het psychoanalytische symbool bij uitstek voor het onderbewuste en de droom. Waterplanten, palingen, vreemdsoortige vissen en amoeben krioelen in een zwart-wit onderwaterwonderland. Hun vormen doen vertrouwd aan zonder direct naturalistisch te zijn, hun onderlinge betrekkingen hebben de raadselachtigheid die men in zo'n wereld verwacht, en ook de

sfeer is onbehaaglijk en bekend tegelijk. Een droom in zwart-wit, lijkt het wel, maar dan gereconstrueerd en gecompriimeerd tot hij op een wit vel papier past.

Zonder zulke ingrepen zou de artistieke verbeelding niet bestaan. Het droombeeld beroven ze echter van zijn meest wezenlijke karakteristieken, die waar het Rainer juist om te doen is: het stromende, levende en intieme. Het beeld vloeit niet meer, is verstard, heeft het strikt persoonlijke verloren. Het gaat gebukt onder het bedachte dat ook het werk van de surrealisten beduimelt, alsof ze op een rationele manier irrationeel wilden zijn. Hun anti-kunst lijkt zich onder vermomming toch aan de regels van de kunst te houden.

Rainer moet het met die tweeslachtigheid moeilijk hebben gehad, want op twee tekeningen uit dezelfde periode lijken de vormen verstrikt te raken in een ondoordringbaar, taai web van zwarte lijnen. Het zware pathos slibt dicht in zichzelf.

In 1951 vinden, zo wil het verhaal, twee belangrijke gebeurtenissen in Rainers leven plaats: een teleurstellende ontmoeting in Parijs met de vader van de surrealisten, André Breton, en een inspirerende tentoonstelling in diezelfde stad met werk van onder anderen Pollock, De Kooning en Matthieu. Hun zogeheten 'action painting' zet Rainer op het spoor van het vehemente gebaar. De reeksen *Atomisationen* en *Zentralisationen* ontstaan.

Schwarze Sonne is zo'n *Zentralisation*. Een middelpunt als een zwart gat spat uiteen tot een wijde stralenkrans van fijne lijntjes, geen wild gekraste maar zorgvuldig getekende lijntjes, want hoe spontaan de explosie ook lijkt, Rainer heeft de regie gevoerd. Een andere pentekening, *Blume*, wekt zelfs de indruk dat hij opzettelijk gezocht heeft naar een chaotisch beeld. De zwarte bloem is opgebouwd uit tientallen kleine cirkels die te zamen het rommelige beeld van een ontploffing vormen, maar op zichzelf beschouwd tamelijk regelmatig zijn. Ze verraden dat Rainers hand koortsachtig gecirkeld heeft op het papier, en tegelijkertijd gereguleerd werd door de intentie een bloem te maken. Niet een zoet vergeetmenietje, maar een bloem als een kwall lichaam, elektrisch, angstaanjagend, geworteld in het bodemloze.

Dank zij de steeds maar herhaalde handbeweging lijkt het beeld nu te vibreren. Wat echter nog steeds muurvast zit, is de betekenis. Zon en bloem zien er wel onheilspellend uit, maar ze zijn duidelijk als zon of bloem te herkennen, of liever: als de afbeelding daarvan. Ze zijn onloochenbaar het produkt van esthetische overwegingen, kunst kortom.

Rainer had het zichzelf bij deze voor hem zo pijnlijke kwestie makke-

lijk kunnen maken en de methode kunnen volgen van Pollock en De Kooning. Hun grote schildersgebaren joegen als het ware de figuratie van hun doeken. Hij vindt rond 1955 een eigen oplossing, die meer ingegeven lijkt door woede dan door overleg: hij 'vernietigt' een beeld door het met zwarte inkt of zwarte verf te bedekken. Deze 'Überdeckungen' of 'Übermalungen' zullen als een leitmotiv door zijn œuvre heen gaan lopen en zijn schilderijen voor een groot deel bestemmen.

Wat overdekken die plompe zwarte vormen die van papier of doek vaak maar een hoekje vrijlaten? Zit er überhaupt wel iets onder, en doet dat er eigenlijk iets toe? Rainer beweert dat ze beelden wegwerken die hem dwars zaten omdat 'contact' uitbleef. Ze zouden ontstaan zijn uit een langzaam en behoedzaam proces van zoeken en aftasten. Het zal wel, maar dat verhindert niet dat ze in hun uiteindelijke vorm vaak nogal statisch zijn, en soms ronduit saai. Voor mij zijn ze binnen Rainers œuvre voornamelijk interessant als symbool, de gecondenseerde neerslag van negatieve rituele handelingen die de lucht moeten klaren voor het nieuwe, positieve, persoonlijke beeld – indachtig de woorden van de anarchist Bakoenin: 'Scheppen door vernietigen'.

De basis is nu gelegd, althans zo lijkt het achteraf (terugblikken wekken evenals biografieën valselijk de indruk dat iemands leven en werk volgens een consequente lijn zijn verlopen). Rainer heeft zijn vijand duidelijk in het vizier gekregen – het geïnstitutionaliseerde, levenloze beeld. En zijn wapentuig gekozen – de subversieve hand. Beide onderwerpt hij aan een bijna methodisch onderzoek.

Rot-schwarzer Wirbel (1956) is een bundel krassen. Er spreekt een hoop drukte en geladenheid uit, maar ook overleg: de bundel heeft een nette ellipsvorm, de krassen van het zwarte potlood zijn zorgvuldig verlevendigd met donker- en lichtrode krijtstrepen, en tot slot is het compacte geheel hier en daar met een scherp gepunt voorwerp weer 'open' getrokken. Een 'werveling', inderdaad, geen duizeling. Rainers intellect schijnt altijd op scherp te blijven staan.

Dat heeft nadelen. Het dagelijks bewustzijn heeft nu eenmaal de neiging bepaalde patronen te gaan volgen, in gewoonten te vervallen, esthetische gewoonten als het om kunst gaat, en dat moet voor Rainer het ergste zijn geweest. In ieder geval werpt hij in de jaren zestig de handdoek in de ring en begint hij geblinddoekt te tekenen, heftig en snel.

Die *Blindzeichnungen* zijn uiteraard een voortzetting van de surrealistische experimenten met het automatisch schrijven. Maar ze horen ook

bij het artistieke klimaat van Wenen, Rainers woonplaats in die tijd. In de stad van Freud leek de kunst Nietzsches toe te behoren, die meende dat 'het lichaam wijzer is dan de geest'. De performance woedde er in haar meest violente en extatische vorm.

Hoewel Rainer zelf niet als een echte performer te boek staat, is hij wel gelieerd geweest aan de Wiener Aktionisten met hun rituele, vaak bloedige performances. Ze zochten, net als hij, naar de meest directe ervaring, naar eenheid tussen hun eigen gevoelens en de wereld, naar extase. Ze geloofden, evenals hij, in het onbewuste als de zuivere, onbedorven natuur. Ze waren met hem van mening dat alleen het lichaam er de sleutel toe vormt én de taal ervan spreekt. Je zou kunnen zeggen dat Rainers blind en woest gemaakte tekeningen performances waren op papier.

Ze voldeden niet. 'Het onbewuste is een moeras waar maar weinig in wil bloeien', staat in een van zijn vele notities. Hij had het kunnen weten. Hadden de surrealisten al niet geconstateerd dat alles wat uit het blinde binnenste opborrelt op een gegeven moment toch structuren gaat vertonen, en daarmee, hoe summier ook, een vorm wordt? Sterker nog, uit hun werk blijkt dat het onbewuste al geïnfecteerd wordt met het bewuste (en daarmee met de conventie) zodra het nog maar gezocht wordt. Het Absolute dat Rainer zocht via wat hij 'de outputmotoriek' noemde, bleek juist door dat zoeken begrensd te worden, en dat was niet de bedoeling. Zelfs alcohol en wat men toen nog geestverruimende middelen noemde, leverden hem niet die ene Bloesem der bloesems op.

Rainer zal deze volautomatische methode (want een methode is het uiteindelijk toch) nooit helemaal afzweren. Een beter kompas om op het zenuwstelsel te varen, is er waarschijnlijk ook niet. Maar de afbeelding geniet weer zijn woedende aandacht. Als de vorm in al haar verstening onmisbaar is bij de versmelting van het persoonlijke (wat gelijk is aan het tijdelijke en de dood) en het absolute (het tijdloze, de onsterfelijkheid), dan moet het beest maar bij de horens gegrepen worden. Rainer grijpt naar een vorm die vanuit zijn standpunt gezien de meest onbezielde en leugenachtige van alle moet zijn, omdat hij pretendeert de essentiële tegenstellingen op te heffen: de foto.

Rainers offensief (we schrijven 1969, de performance beleeft haar laatste fase) richt zich in eerste instantie op foto's van zichzelf. Hij bekrast met potlood, inkt of verf zijn gezicht, dat altijd in verbazingwekkende grimassen is getrokken, een uitvloeisel van zijn onderzoek naar de fysionomie als taal van het onbewuste (hij wilde, zei hij, spierspanning en visuele uitdrukking laten samenvallen). Dat gekras is niet willekeurig,

lijkt opgeroepen te zijn door de afbeelding, waarbij vermeld moet worden dat Rainer zichzelf bij voorkeur transformeert in een paljas, lamzak of, zoals bij *Schwarze Braut*, in een colombine. 'Bruid' Rainer draagt een hoed, een sluier, heeft neergeslagen ogen, afgezakte wangen en een kuis geknepen mondje. Ze oogt wat burgerlijk, ondanks haar rood-geel-zwarte make-up type war-paint, en roept de hilariteit op die Rainer moet hebben gezocht.

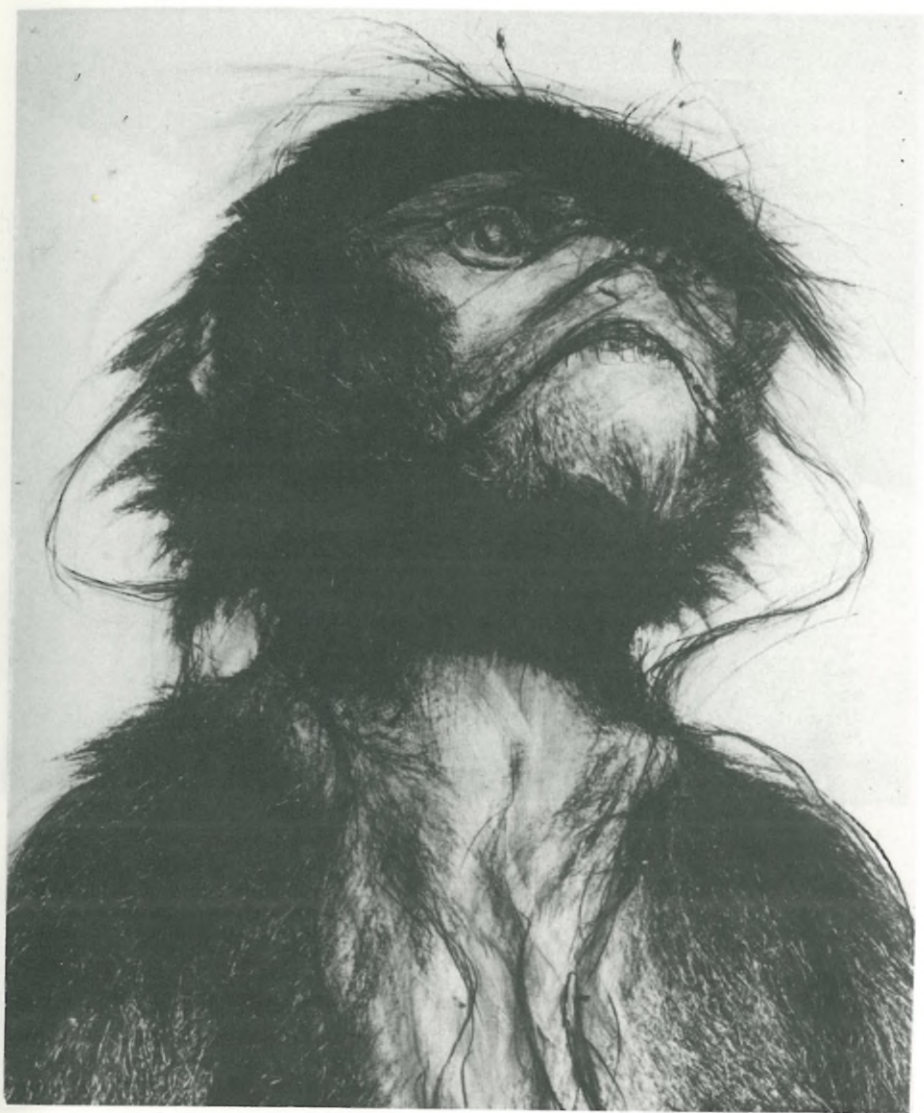
Die hilarische toon tekent *Face farces*, de serie waar *Schwarze Braut* bij hoort, en ook in latere fotowerken duikt hij nog wel op. Het zijn in mijn ogen niet Rainers beste werken. Ze hebben de dubbelheid van de grapjas die speelt zichzelf niet serieus te nemen en onderwijl zijn publiek met zijn *dédain* confronteert. Alleen grote clowns kunnen een dergelijke gespletenheid belangwekkend maken, en Rainer haalt dat niveau hier niet.

Toch heeft hij hiermee een nieuw element aan zijn werk toegevoegd, dat in een meer verfijnde vorm zelfs tot een van zijn sterkste middelen zal uitgroeien: het absurde.

Het bestaan is absurd: wij sterven meer naarmate wij langer leven. En uitdrukking geven aan het bestaan is absurd: wij pretenderen ermee het eeuwige leven te hebben. Rainer ontleent aan de voortdurende depressie van dat besef een formidabele energie, die hij omzet in een indrukwekkende produktie, en levert op dat fundamentele onrecht ook nog heftig commentaar.

Dat commentaar kan niet duidelijker zijn dan in de serie dodenmaskers uit 1978. Rainer heeft met fijne potloodlijntjes, ruwe houtskoolvegen of waterige strepen verf de harde, onpersoonlijke schil van wat eens de gezichten van Napoleon, Beethoven of Nietzsche waren zó bewerkt, dat neuzen in bergtoppen veranderen, voorhoofden als natte keien glimmen, versteende monden grijnzen en oren schuilgaan achter vers aangegroeide haarslierten: de dood mag dan bestaan, Rainer vecht heldhaftig voor reanimatie.

Een held zonder publiek is geen held. Rainers oeuvre verraaft dat hij zich altijd zeer bewust is geweest van de ogen van het publiek, ook toen dat hem nog niet kende. De onderstroom is altijd theatraal. Soms slaat hij door naar koketterie, zoals bij een serie bewerkte kunstenaarsportretten uit 1980. Dan wordt het zelfportret van Rembrandt in een renaissancestijl gegoten, of krijgt het een boos uiterlijk en een lollige titel aangemeten, zoals *Rembrandt böse auf seine Galeristen*. In een ander geval bedenkt hij Van Gogh met overdreven grote oren. Je zou bijna gaan den-



Affe (1987)



Kleiner und großer Hochmut. Uit Clara (1980-'82)

ken dat Rainer absurdisme voor cynisme heeft verruild en zijn pogingen om het beeld nieuw leven in te blazen als een klucht is gaan zien. Andere series uit de jaren tachtig spreken dat echter tegen. Ze ontroeren door het mengsel van tederheid en sarcasme, wanhoop en koppigheid waarmee hij, al krassend, foto's van bij voorbeeld bergen, planten en apen omvormt tot zijn bergen, zijn planten en zijn apen – tot nieuwe, persoonlijke beelden.

Een hoogtepunt is de serie *Clara*, bewerkte foto's van zijn dochtertje als kind van twee. Rainer heeft er alle nuances van zijn zo zoetjes aan zeer uitgebreide en verfijnde handschrift op losgelaten. Zijn scherpe pennen en puntige potloden hebben het babygezichtje met strepen, krullen, vlekken en uithalen bewerkt. Ze spreken, in nuances waaraan woorden vreemd zijn, van agressie, spot, achterdocht, tederheid, bezorgdheid en ontroering. De lach die ze oproepen schiet in de keel, als een brok. Ze tonen Rainer in al zijn absurde grootheidswaan: opnieuw schept hij zijn dochtertje. Maar ook in zijn heroïsche machteloosheid: hij verdedigt haar tegen de verstening met niet meer dan een paar potloden en wat verf.

Rainer tart de dood niet, hij corrigeert het leven.

Een teken van kunst

Allan McCollum

Massa, pressie, uniformiteit: er zijn sympathiekere begrippen denkbaar dan dit nauw met elkaar verweven drietal. Wat bezielt Allan McCollum (1944) om juist daarmee te werken, vroeg ik mij af tijdens de tentoonstelling van de succesvolle Amerikaan in 1989 in het Van Abbemuseum. In de eerste zaal had hij ze zelfs bijna letterlijk verbeeld. Daar lag, rustend op een reuzentafel op maaghoogte, een dikke 'deken' van meer dan tienduizend vrijwel eendere oranjeroze kleine voorwerpen. Het gargantueske plateau vulde praktisch de hele ruimte en dwong je naar de uiterste randen van de zaal. Het was, zoveel werd direct al duidelijk, een sculptuur met imponeergedrag.

Een overeenkomstige ervaring deed ik op toen ik terugliep en de eerste zaal links probeerde, een actie waar het museum met zijn symmetrische opbouw (een centrale zaal, links en rechts geflankeerd door een gang van identieke ruimten die naar het hart van het museum leidt), makkelijk toe verleidt. Deze zaal bleek gedomineerd te worden door een soortgelijk gigantisch plateau, bedekt met net zo'n immense hoeveelheid keurig gerangschikte voorwerpjes. Alleen waren ze deze keer flets blauwgroen gekleurd. Het timbre was echter weer gelijk aan dat in de andere zaal: een gemene, artificiële gloed.

Een kort onderzoek leerde dat het hele museum op deze wijze was geüniformeerd. Telkens bleek een zaal aan de ene kant een vrijwel exacte kopie te vormen van de zaal die op gelijke hoogte aan de tegenovergestelde kant ligt. Vrijwel exact, want bij nadere beschouwing vielen toch steeds kleine verschillen te ontdekken. Die verschillen bleken in McCollums visie belangrijk te zijn, want hij had beide massale plateaus een naam gegeven die hun karakter leek te weerspreken: *Individual works, over 10,000 unique pieces*. Ik zag op de witpapieren muurplaatjes dat de tentoonstellingsmakers zo attent waren geweest ook een Nederlandse vertaling van de titel te geven: *Er zijn meer dan 10 000 individuele werken uitgestald*, en daar eigener beweging iets aan toe hadden gevoegd: 'Er zijn er geen twee hetzelfde.'

Voor die aanvulling viel iets te zeggen. Zodra het oog zich namelijk van het grote geheel los had gemaakt en bij wijze van spreken inzoomde op de onderdelen, bleek de massa kleine objecten een hybridische samenstelling te hebben. Ze waren niet wat ze van verre leken: wat groot en excentriek uitgevallen schroeven en capsules, maar koppelingen van allerhande dagelijkse voorwerpen en vormen: een beukenootje gekoppeld aan een schroefkop, een citrusters aan een vierkant blokje, een elektriciteitsstop aan een badkamerlamp, een drukknop aan een piramide, een bromtol aan een plafonnière en zo meer, in onderling wisselende combinaties. Ondanks deze grote verscheidenheid kreeg je echter toch een indruk van grote gelijkheid – door de eenheid in formaat (handgroot), de kleur (kunstmatig), het materiaal (massief gegoten gips), de ordelijke rangschikking van de objecten en natuurlijk de overstelpende hoeveelheid.

Het individu in de massa: veel moeite kostte het niet om McCollums thema te ontcijferen. Maar ik vroeg mij af of hij hiermee over wat je toch wel een existentieel vraagstuk kunt noemen, iets werkelijk interessants te berde bracht. Op het gebied van het zuiver individuele in ieder geval niet. Zodra je namelijk de verscheidenheid had opgemerkt en een en ander met elkaar vergeleken, trad alras verveling in: al die verschillen, het zal wel. Het is even onmogelijk om je daarop te concentreren als in een drukke straat ieder individu van top tot teen op te nemen. Maar misschien wilde McCollum bereiken dat de beschouwer van deze kwestie nog eens doordrongen raakte, voordat zijn oog weer uitzoomde om het algehele beeld, de 'menigte' zagezegd, te overzien.

Die menigte was, zoals iedere massale opeenhoping, imponerend. De tienduizend 'individuele' elementen vormden een soort deken die door hun bolling en ordelijke rangschikking gewatteerd leek en door hun glimmende materiaal en de banale vorm toch ook weer hard en concreet. Het licht dat over dit kermiskleurige reuzenreliëf heen leek te golven, verleende er bovendien een net niet vulgaire schoonheid aan. Desondanks ontkwam ik niet aan een gevoel van onbehagen en scepsis: op zo'n formaat is alles al snel indrukwekkend, en met dergelijke kleuren erbij ben je helemaal verzekerd van effect. Probeerde McCollum misschien een schrale verbeeldingswereld met veel bombast te verbloemen?

De volgende zaal wakkerde het wantrouwen alleen maar aan. Het kleine grijze boekje dat mij bij het betreden aan een koordje tegemoet wiegde, onderstreepte wat ik ook zo al kon zien: hier is sprake van een ouderwets stevig Concept. Foto's (zwart-wit in deze zaal, roestbruin-wit in de

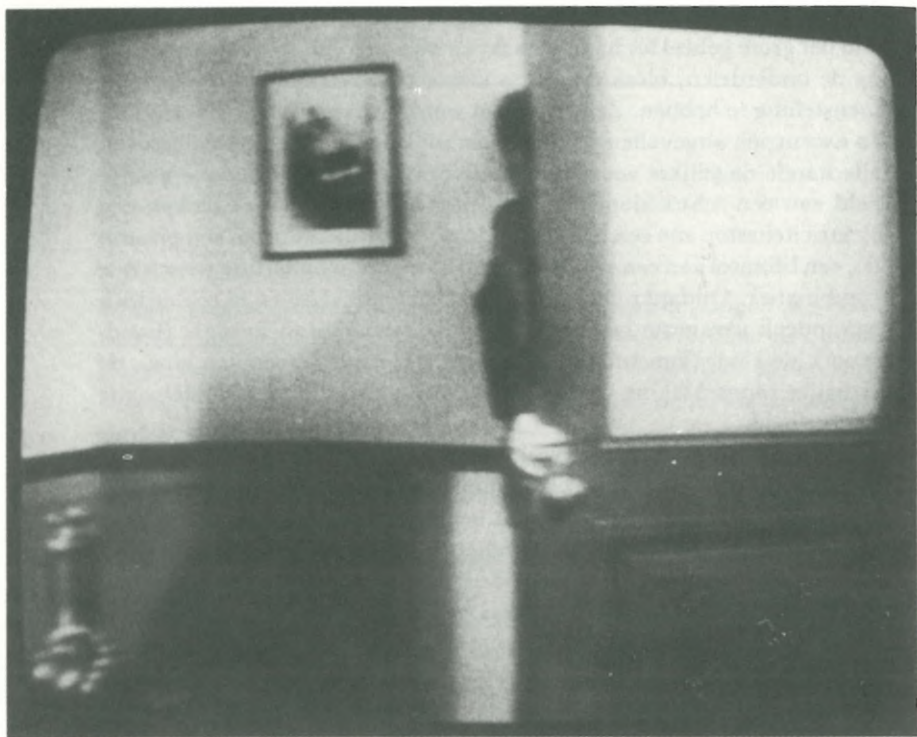


Photo from TV with painting 4. Source for Perpetual Photo 4 (1984)



Perpetual Photo 4 (1984)

tweelingzaal aan de andere kant) in diverse formaten en in zwarte lijsten waren ritmisch aan de muur gehangen. Er viel niet meer op te onderscheiden dan wat zwarte, grijze en witte vlekken in volstrekt willekeurig aandoende patronen. Het waren lege beelden die louter en alleen omdat ze in een museum hingen, suggereerden betekenis te hebben. De titel, *Perpetual pictures*, kwam als puur cynisme op me over.

Het boekje op de zaal corrigeerde die indruk enigszins. Het was samengesteld uit een korte tekst en foto's van televisiebeelden die duidelijk niet gemaakt waren vanwege de inhoudelijke of esthetische waarde van de verschillende scènes, en al helemaal niet om tot hoogwaardige fotografie te komen. In feite hadden de foto's maar één onderwerp: McCollum's concept. Dat concept hield in dat de kunstenaar (ik citeer uit de toelichting van het Van Abbemuseum) 'een detail van een foto van een video-opname van een filmbeeld waarop een schilderij als rekwisiet voorkomt, heeft uitgegroot'. Via deze op z'n zachtst gezegd gecompliceerde weg, zou McCollum willen bereiken dat dit tot wandversiering gedegradeerde kunstwerk (ik citeer de kunstenaar zelf) 'op een tastbare manier opnieuw getoond kan worden'.

Nu komt het bij deze vorm van kunst vaak voor dat een catalogus een beter beeld geeft van de zo belangrijk geachte procedure die is toegepast dan het werk zelf. In die wetenschap sloeg ik er de catalogus op na die De Appel in 1988 van McCollum heeft uitgebracht, en inderdaad werkte dat verhelderend. Je zag bij voorbeeld een still van een tv-film waarop een man een deur achter zich dichttrekt. Naast hem hangt een ingelijste prent aan de wand. Wat er op die prent staat, kun je niet zien en dat blijft zo, zelfs wanneer McCollum het beeld heeft uitgegroot en van een nieuwe, *echte* lijst voorzien.

De overige stills hadden eenzelfde behandeling ondergaan. Je zag taferelen uiteenlopend van cowboyfilms en quizprogramma's tot soap opera's en nieuwsberichten, maar wat ze met elkaar verbond, was telkens zo'n zelfde donkere, vage prent of schilderij aan de muur – een voortdurende stroom nietszeggendheid die door de kunstenaar uiteindelijk als zelfstandig ding werd ingelijst.

Heeft McCollum die nietszeggendheid tot kunst verheven? Ik denk dat het beter is om te zeggen dat hij er door middel van zijn concept een *teken* van kunst van heeft gemaakt. Want dat is wat een conceptueel kunstwerk representeert. Het is een beeld van iets wat het zelf niet is, een denkvorm waarvan de vormgeving niet of nauwelijks dient om zintuigen en emoties te plezieren, maar om cerebrale bevrediging te schen-

ken. Als de achterliggende gedachte daar aanleiding toe geeft natuurlijk.

Wat is McCollums gedachte? Naarmate ik verder liep, onthulde de opbouw van zijn tentoonstelling in een steeds andere vorm steeds dezelfde overpeinzing: voor hem bestaat het kunstwerk als unieke uiting van een individu niet meer, of alleen nog heel wazig. Op het massatooneel van het dagelijks leven waarbij fictie en werkelijkheid volledig door elkaar heen beginnen te lopen, is het vervallen tot rekwisiet. Het doet er niet meer toe wat er op een schilderij staat, als er maar iets aan de muur hangt. De consumptiemaatschappij is de nieuwe werkelijkheid van de kunst.

In de derde zaal bracht McCollum zijn visie op de degradatie van het kunstwerk tot *kunstvoorwerp* op een naar mijn smaak wat minder gezwollen en meer effectieve manier naar voren met zijn *Perfect vehicles*. Op een hoge brede sokkel stonden vijftig grote gekleurde vazen van een klassiek model. Ze hadden deksels als koloniale tropenhelmen, waren van massief gegoten gips (wat zich als symbool laat lezen voor eindeloze reproductie) en stonden zo keurig in het gelid dat het idee van een leger, het symbool voor de massa bij uitstek, zich onmiddellijk opdrong. Die licht onaangename sfeer werd paradoxaal genoeg versterkt door het fraaie en gevarieerde kleurbeeld dat het totaal van de vazen opleverde. In een dergelijk klimaat kwam schoonheid mij als bijna ongepast voor.

De gipsen schilderijtjes met hun effen zwarte middendeel in de vierde zaal representeerden eveneens de idee van oneindige reproductie. *Plaster Surrogates* noemt McCollum ze. Sinds 1982 heeft hij er meer dan vijfduizend in allerlei betrekkelijk kleine formaten laten maken, en er zullen er ongetwijfeld nog vele volgen, want deze *Surrogaten* vormen, naast de *Volmaakte voertuigen*, de *Steeds maar voortgaande foto's* en de *Individuele werken*, de laatste categorie van de vier waaruit zijn oeuvre is opgebouwd. Wat McCollum te zeggen heeft, zegt hij met dit alfabet van vier letters, met dien verstande dat iedere letter tot een onoverzienbare reeks kan worden uitgerekt.

De *Surrogates* bij voorbeeld kunnen, zoals in Eindhoven, in grote aantallen dicht op elkaar hangen en de zaalmuren bedekken als een reliëf. Bij andere gelegenheden is met enkele stuks een kleine compositie samengesteld die het uitstekend doet boven bankstel of telefoontafel. Maar regiment of bataljon, McCollums boodschap is steeds dezelfde: kunst is een *ding* geworden dat op zichzelf niets te zeggen heeft en zijn



Plaster Surrogates (1982-'84)

inhoud ontleent aan wat de consument erin wil projecteren, geholpen door de context. Door een museumzaal bij voorbeeld.

In de laatste zaal, in het hart van het Van Abbemuseum, werd deze Duchampiaanse stelling breed uitgemeten. Op een laag plateau midden in de grote ruimte stond een viertal vazen in het nu bekende model van massief gips, maar deze keer meer dan levensgroot. Ze hadden fraaie pastelkleuren en waren zo geplaatst dat er, wanneer je eromheen liep, telkens een wegviel achter een ander. Die mobiliteit leverde je ook wisselende kleurcombinaties op.

Weer werd ik getroffen door de fraaiheid van het geheel, en weer stemde het me tegelijkertijd onbehaaglijk. De vraag die McCollum hier in alle helderheid neerlegde, en die hij eigenlijk met iedere tentoonstelling van zijn werk aan de orde stelt, is de vraag of kunst zich nog wel onderscheidt en onderscheiden kan van design.

Maar, vroeg ik me af terwijl ik terugliep naar de entree door zalen die alleen in kleur of detail afweken van de zalen die ik zoëven had gezien, wat is de betekenis van een vraag die door een vraagsteller zelf wordt gecreëerd én gedirigeerd? Waar is de ruimte voor het zoeken naar een antwoord? McCollum stelt de verpletterende macht van het massale en het desastreuze effect daarvan op de kunst ter discussie, dat is waar, maar tegelijkertijd werkt hij aan die situatie mee door het persoonlijke, het ingrijpen van de kunstenaar als niet meer dan een gebaar voor te stellen in een massaal ballet van gebaren. Hij probeert nog wel om aan die negatieve positie te ontsnappen door zijn gebaar aan te kleden met een *concept* van het individuele, dat wil zeggen dat hij ons, de beschouwers, nadrukkelijk laat weten dat ieder van zijn 'individuele werken' verschillend is, dat iedere 'eeuwig voortgaande foto' een unicum vormt en dat ieder 'gipsen surrogaat' op steeds dezelfde plaats door hem persoonlijk met een kwast is beroerd, maar aan de ervaring voegt die wetenschap niets toe. En juist de ervaring van het persoonlijke maakt het ondeelbare geheel uit dat individu heet, en ons grootste raadsel is.

Wie, wat, waar?

Hans Haacke

Nu sponsoring van de kunsten door het bedrijfsleven een vanzelfsprekende zaak begint te worden, komt een kunstenaar die daar waarschuwend de vinger tegen heft, nogal zurig over. Want wat is er tegen ruimere fondsen uit die hoek? Bevorderen zij niet dat de kunsten bloeien, steeds meer mensen van kunstschaten kunnen genieten en kunstenaars in plaats van met een bakfiets met een auto kunnen rijden?

Toch heeft de in Amerika wonende Duitse kunstenaar Hans Haacke (1936) grote bezwaren tegen deze ontwikkeling. Hij beschouwt haar als symptomatisch voor wat hij, in navolging van de zogeheten 'kritische' filosofen als Adorno en Marcuse, de 'cultuurindustrie' noemt. Haacke heeft die cultuurindustrie zelfs tot onderwerp van zijn kunst gemaakt. Ik vroeg hem wat hij bedoelt met cultuurindustrie.

Haacke: 'Het hele complex dat kunst omringt: kunsthandel, kunstspeculatie, collectioneren, sponsoring, stipendia, cultuurpolitiek, kortom alles wat kunst tot een verhandelbaar produkt maakt.'

Wat zijn uw bezwaren precies?

'Onze liefde voor kunst wordt, zonder dat wij ons daarvan bewust zijn, steeds meer gebruikt om belangen te dienen die niets te maken hebben met de gevoelens en overtuigingen die in kunst zijn ondergebracht, die daar zelfs mee in conflict zijn.'

Wie mocht denken dat Haacke last heeft van de oude linkse paranoia dat iedere zakenman een onderdeel is van een internationale samenzwering van het Kapitaal, zal zich verbazen over de talrijke processen en boycot-acties die zijn werk de afgelopen vijftien jaar hebben vergezeld. Een Amerikaanse criticus heeft Haacke zelfs 'een van de meest gecensureerde en geboycotte kunstenaars in de vrije wereld' genoemd. Klaarblijkelijk is de vrijheid in die 'vrije wereld' niet onbeperkt.

Een voorbeeld. In 1984 brachten de Tate Gallery in Londen en het Van Abbemuseum in Eindhoven gezamenlijk een catalogus uit van Haackes werk. Distributie bleek echter een jaar lang onmogelijk. De reden van de vertraging was een brief van Mobil aan beide kunstinstellingen,

waarin de multinational met een proces dreigde wegens een in het boek gepubliceerd werk van Haacke over de verborgen politieke manipulaties van Mobil. Dit proces is nooit gevoerd. Wel werden, hangende het zeer ingewikkelde juridisch onderzoek, de afnemers van het boek gewaarschuwd voor de risico's die ze liepen, waardoor de verspreiding uiteraard volkomen stagneerde. Voor het Van Abbemuseum betekende dit alles, naast een financiële strop, ook nog eens dat het verantwoording van zijn beleid moest afleggen tegenover de aansprakelijk gestelde gemeente Eindhoven.

Haacke: 'Dit soort dreigacties is bedoeld om de musea tot zelfcensuur te dwingen. De musea zijn de laatste jaren steeds meer afhankelijk geworden van sponsors. In Amerika is dat tegen het einde van de jaren zestig op grote schaal begonnen en nu is daar vrijwel geen enkel sponsolvrij museum meer te vinden. Maar ook in Europa neemt dit verschijnsel razendsnel toe. Dat hangt samen met de ambitieuze tentoonstellingsprogramma's die de musea nu menen te moeten voeren. Voor de financiering daarvan en de bijbehorende imponerende catalogi moeten zij geldelijke steun zoeken bij het bedrijfsleven. Steeds vaker trekken zij daarvoor gespecialiseerde onderhandelaars aan, de kunstmanagers. Het spreekt vanzelf dat zij in een dergelijke afhankelijke positie zullen vermijden om kunst te brengen die het zakenleven onwelgevallig is.'

Wat Haackes onwelgevallige kunst zo effectief maakt, is dat hij voor iedere kwestie die hij aan de orde wil stellen, gebruik maakt van dezelfde middelen en media die het bedrijfsleven toepast om reclame te maken of aandeelhouders en regeringen te paaien: logo's, lichtkasten, foto's, slogans, certificaten en steunbetuigingen aan politieke stromingen en regeringsleiders. Vrijwel altijd blijkt dat alleen al het combineren van de verschillende activiteiten van grote cultuursponsors voldoende is om de dubbele moraal van machtige belangengroepen met betrekking tot economische politiek en cultuur bloot te leggen. Zo onthult hij dat de prachtige leuze: 'Wij geloven aan de macht van de creatieve verbeeldingskracht', gevoerd wordt door een Belgische wapenfabrikant (Fabrique Nationale Herstal sA) die zowel de kunsten sponsort als wapens levert aan onder meer de Zuidafrikaanse regering. Ook de cultuursponsors Mobil, Leyland en Philips zijn door Haacke ontmaskerd als een pak van hetzelfde vuile laken.

Welke motieven heeft het zakenleven volgens u om kunst te sponsoren?

Haacke: 'Het eerste doel is de firma als progressief, humaan en cultureel geïnteresseerd voor te stellen. Daarenboven geldt de overweging dat als de contacten met de musea nauwer worden, het publiek gaat

You ain't seen nothin' yet!



Billie Rayne



Frank Church



John Culver



George McGovern

The defeat of these Senators was made possible,
in part, by contributions from Mobil.

Joining us in this effort were the

- Moral Majority
- National Conservative
Action Committee
- Life Amendment Political
Action Committee

We're putting our money where our mouth is.
And it works. You will hear more from us.

Mobil
On the right track

© 1980 Hank Hirsch

Mobil: On the Right Track (1980)

denken dat de industrie de grote mecenas van de kunsten is, en dat zij bij elkaar horen. Dit zou niet alleen absurd zijn, het betekent ook een groot gevaar. Het wordt dan in een democratische maatschappij onmogelijk om vragen te stellen als: bekommeren deze handelsmaatschappijen zich om milieukwesties, welke politiek staan zij voor zowel op binnenlands als op buitenlands gebied, welke invloed hebben zij op de regering?

U dicht aan kunst een grote maatschappijkritische rol toe. Toch is er maar weinig kunst die daarvan duidelijk getuigt. Zijn uw verwachtingen niet wat al te optimistisch?

‘Kunst heeft het potentieel gehad, en heeft het soms nog, om de algemene consensus over wat mooi en goed is ter discussie te stellen. Dat is een vorm van innerlijke kritiek die van het grootste belang is voor de samenleving, en die ik als een taak zie, niet alleen voor de kunst, maar ook voor wetenschappelijke disciplines.’

Welke richting zou het zakenleven de kunst op willen drijven?

‘Naar grote en prestigieuze tentoonstellingen. Die stellen namelijk de notabelen van de stad en het land en de captains of industry in de gelegenheid aan te zitten aan grote banketten. In deze ongedwongen sfeer kunnen dan zaken worden besproken die voor de firma’s van groot belang zijn: in- en uitvoervergunningen, belastingkwesties, milieu-ontheffingen. Voor dit soort sociale gebeurtenissen leent zich natuurlijk alleen een bepaald soort kunst en een bepaald soort presentatie van kunst.’

Als ik opwerp dat hij in feite pleit voor de politisering van een gebied – kunst – dat voor velen nu juist de laatste vrijplaats is voor een vorm van individueel leven zonder maatschappelijke druk, protesteert hij: ‘Alle kunst is politiek. Zij ontstaat immers in een bepaald ideologisch klimaat en draagt daar ook toe bij. Dat wordt nu veelal ontkend, wat samenhangt met het feit dat de heersende opvatting over het individu een conservatieve is.’

Bedoelt u dat het individu niet, of niet meer bestaat?

‘Het is niet juist om te zeggen dat het individu niet meer bestaat. Precies zo onjuist is het om te zeggen dat alles in de kunst individueel is en buiten de maatschappij staat. Beide posities zijn extreem. Waar het nu op aankomt, is de oude idee van het individu te ontmaskeren als bepaald door reclame, media, conservatieve filosofieën en politiek. Wij moeten proberen te achterhalen waar wij vandaan komen, waarom wij zo denken en reageren als wij doen. Daarbij moeten we ons niet beperken tot nu, maar honderd, misschien wel duizend jaar teruggaan. Als

wij een dergelijk bewustzijnsproces door zouden maken, zou misschien duidelijk worden dat wij nooit honderd percent individu waren. Dan zou ook de mythe van de kunstenaar als superindividu, als genie verdwijnen.'

De mythologisering van kunst en kunstenaar wijst Haacke aan als essentieel voor de cultuurindustrie. 'Het genie wordt voorgesteld als volledig losstaand van iedere maatschappelijke en historische situatie. Hij lijkt vanuit een andere wereld te zijn gekomen met een boodschap. Daar geloof ik absoluut niet in. Al die "genieën" zijn uitstekende zakenlieden die, als het om kunstpolitiek gaat, precies weten waar het op staat. Iedereen die in de kunstwereld thuis is, weet dat, maar het is niet gepast om daarover te spreken. Die fabel van het buitenaardse, a-historische genie maakt het mogelijk kunst te zien als een verschijnsel waarin onze historische situatie met al haar tegenkrachten en conflicten niet aan de orde komt, of alleen anekdotisch.'

Het beeld van het genie gaat samen met het voor de moderne kunst zo belangrijke begrip originaliteit. Ontkent u het bestaan van originaliteit?

'Iets kan *verhoudingsgewijs* origineel zijn. Alle belangrijke nieuwe kunstontwikkelingen zijn ontstaan vanuit een bepaalde historische situatie. Dan kan er, door wie weet wat voor toeval, iemand zijn die iets meer doet dan de ander. Maar het is niet zo dat er één heel ver voor de anderen uit is geweest. Picasso is een voorbeeld van een dergelijke vertekening.'

U demythologiseert de kunst in haar economisch en politiek functioneren, maar kunst gaat niet alleen daarover, maar ook en vooral over persoonlijke emoties en gedachten.

'Als je de geschiedenis van de kunst in ogenschouw neemt, zie je dat het emotionele een uitvinding is van de negentiende eeuw. Vóór die tijd had kunst daar helemaal geen belangstelling voor. Sindsdien is de kunst van de weg af geraakt.'

Blijft, dat zonder kunst de persoonlijke ervaring in deze maatschappij niet aan de orde zou komen. Dat is evenmin bevorderlijk voor het bewustzijnsproces waar u het over heeft.

'Dat is waar, en dat betekent dat in deze tijd een belangrijke vraag gesteld zou moeten worden: hoe kan men, aan het einde van de twintigste eeuw, nog adequaat emotionele ervaringen in zijn persoonlijke huishouding inbouwen? Ik heb daar geen antwoord op. Ik zie alleen dat de antwoorden die tot nu toe zijn gegeven mij niet bevredigen.'

U zegt dat kunst 'van de weg is af geraakt'. Wat is dan volgens u de juiste weg?

'Kunst heeft in het verleden een cognitieve rol gespeeld, dat wil zeg-

gen dat ze wilde informeren, kennis vermeederen. Zelfs het impressionisme en pointillisme waren nog cognitieve kunststromingen. Seurat was met zijn bestudering van optische effecten bijna een wetenschapper. Manet heeft reportageschilderijen gemaakt, die een uitstekend beeld geven van het dagelijks leven uit zijn tijd. Nu komen deze op ons over als historische theaterstukken zoals *De Nachtwacht*, maar toentertijd hadden die werken alles met de realiteit te maken. Ik zie geen reden waarom die cognitieve traditie niet voortgezet zou kunnen worden.'

Voor u is de dagelijkse werkelijkheid de enige werkelijkheid?

'Natuurlijk.'

Maar die is opgebouwd uit illusies, dus waar baseert u zich op?

'Met die illusies moet je je leren verstaan. Reclame is opgebouwd uit mythes waarbij het erom gaat produkten of instellingen te verkopen. Dat is voor een intelligent mens vrij goed te doorzien. Bij kunst is dat veel moeilijker. De mythologisering van kunst betekent dat zij gebruikt kan worden om te vluchten naar een schijnwereld, waardoor de aandacht van de werkelijke problemen wordt afgeleid. Ik vind dat alle mythologieën ontmaskerd moeten worden, omdat onder hun dekmantel alles mogelijk is. Dat is gevaarlijk, zoals we in Duitsland maar al te goed hebben kunnen zien.'

Haackes voor de actuele kunst niet gebruikelijke vermenging van kunst en politiek, en zijn toepassing van bestaande beeld- en vormtaal maken het zijn critici vrij eenvoudig om zijn werk af te doen als iets dat buiten de kunstontwikkeling valt, en dus niet serieus moet worden genomen. Zo trof ik eens in een bespreking van een galerie-expositie door de *New York Times* naast een waarderend geluid voor Haackes standpunten ook de opmerking aan dat 'dit met kunst in feite niets te maken heeft'.

In de jaren zeventig was de belangstelling voor zijn werk in Amerika (Haacke woont sinds 1962 in New York) sterk teruggelopen. Komisch genoeg waren het juist Mobils hevige reacties die rond 1980 weer de aandacht op hem vestigden. Jongere kunstenaars als Jenny Holzer en Barbara Kruger spreken nu met grote waardering over hem.

Daarmee is niet gezegd dat zijn kunst door Amerikaanse musea of verzamelaars wordt gekocht. Haacke voorziet voornamelijk in zijn onderhoud door les te geven.

In Europa is de belangstelling voor Haacke concreter. Maar iedere verkoop en door-verkoop (!) staat onder de strikte supervisie van de kunstenaar zelf. Peter Ludwig, Duitslands grootste chocoladefabrikant, eigenaar van een reusachtige kunstcollectie en de grote man achter het naar hem genoemde Museum Ludwig in Keulen en andere kunstinstel-

lingen, is zelfs uitgesloten van de mogelijkheid Haackes werk over zijn firma aan te kopen, omdat de kunstenaar vreest dat zijn werk dan zal worden vernietigd of, wat vrijwel hetzelfde is, nooit meer geëxposeerd. In dat werk stelt Haacke onder meer aan de orde dat Ludwig zijn belangwekkende kunstverzameling gebruikt om zijn machtspositie in het culturele leven (een aantal musea is volkomen van hem afhankelijk) on-aantastbaar te maken, teneinde zich onder die humane dekmantel geldelijk nog meer te kunnen verrijken, zowel door kunstspectatie als door economische politiek. Ludwig, stelt Haacke, heeft via zijn collectie enorme belastingvoordelen binnengesleept, en indirect is het dus de gewone belastingbetaler die de kosten draagt van de macht en het prestige van de firma.

Een andere grote verzamelaar die onder Haackes chirurgennes terecht is gekomen, is Englands grootste reclamebureau Saatchi & Saatchi. Dit bureau heeft Thatchers succesvolle verkiezingscampagne verzorgd. Op het portret dat Haacke van Thatcher heeft geschilderd, komen tal van verwijzingen naar Saatchi's speculaties op de kunstmarkt voor. Thatcher zelf is met een volstrekt belachelijke imperiale allure afgebeeld. Niet minder honend is Haackes staatsieportret van Reagan.

U heeft die portretten in victoriaanse stijl geschilderd en niet eens bijzonder goed. Het ging u duidelijk in de eerste plaats om de boodschap.

'Ja. Daarbij zijn zij ook een parodie op de huidige schilderseuforie.'

U bent geen aanhanger van het kunst-om-de-kunstbeginsel. Bent u ooit door een kunstwerk uit deze eeuw ontroerd?

'Door zovele. Het visuele interesseert mij zeer. Maar het evangelie van het kunst-om-de-kunstprincipe isoleert kunst en maakt haar zelfgenoegzaam, alsof zij regels volgt die haar immuun maken voor maatschappelijke invloeden. Juist door die houding wordt ze tot een speelbal van allerlei machthebbers, en dreigt ze gereduceerd te worden tot een schijn van zichzelf, vergelijkbaar met het soort betekenisloze toeristenkunst dat men bij voorbeeld in Afrika op de vliegvelden kan kopen. Airport art.'

WHO DOES WHAT IN SOUTH AFRICA?

1. *Runs the 1983 campaign for policies of Botha's party?*
2. *Advertises for bantustan governmental agencies?*
3. *Promotes the governmental steel company?*
4. *Works for the Department of Trade and Industry?*
5. *Woos American tourists to come to South Africa?*
6. *Assists the Department of Industries and Commerce?*
7. *Is the biggest ad agency group in South Africa?*

7. SAATCHI & SAATCHI AFFILIATES
6. A SAATCHI & SAATCHI AFFILIATE
5. A SAATCHI & SAATCHI AFFILIATE
4. A SAATCHI & SAATCHI AFFILIATE
3. A SAATCHI & SAATCHI AFFILIATE
2. A SAATCHI & SAATCHI AFFILIATE
1. A SAATCHI & SAATCHI AFFILIATE



Who does what in South Africa? (1986)

Verantwoording

De meeste kritieken in dit boek zijn verschenen in *de Volkskrant* in de periode 1985-1989, en hoewel ze bijna allemaal zijn 'geschoond', gepolijst en soms uitgebreid, is aan de strekking niets veranderd. De tekst over Lucian Freud is in 1988 gepubliceerd in *Tirade*, de tekst over Gerhard Richter in 1989 in een door museum Boymans-Van Beuningen uitgebrachte catalogus. De interviews met Hans Haacke en Ger van Elk stonden in *de Volkskrant* (respectievelijk in 1985 en 1987), met Gerrit van Bakel en Jeff Koons in de *Haagse Post* (1984) en in *Code* (1988).

7.072

Anna Tilroe De blauwe gitaar

FOTO: WILLEM DIEPRAAM



'Geëngageerde kritiek... verhelderende beschrijvingen en fraaie karakterisering van kunstwerken... overtuigingskracht en humor... hoofd en hart gaan zinvol samen'; zo omschreef de jury van de Pierre Bayle-prijs voor de kritiek haar motieven om de beschouwingen van Anna Tilroe over actuele beeldende kunst met deze zeldzame prijs te honoreren. Dit boek is een (bewerkte) selectie uit de artikelen die Anna Tilroe in de periode 1985-1989 publiceerde in vooral *de Volkskrant*, gecombineerd met enkele interviews. De keuze van kunstenaars (onder anderen Beuys, Warhol, Koons, Struycken, Van Elk) drukt niet direct een persoonlijke voorkeur uit, maar laat een poging zien om kunst die door 'gezaghebbende kringen' als geschiedenis makend wordt beschouwd, te kritiseren vanuit een mentaliteit waarbij aandacht, openheid en algehele scepsis voorop staan.

Behalve kunstcriticus is Anna Tilroe (geboren in 1946) hoogleraar aan de Rijksakademie van beeldende kunsten te Amsterdam.

Omslag: J. Tapperwijn

ISBN 90 214 8367 X / CIP / NUGI 320 / 921

